Die schottische Zauberballade

Versuch der Analyse einer Gruppe von Märchenballaden aus Professor *Child's* Sammlung *The English and Scottish Popular Ballads*

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von
Elfriede Ammermann
aus Meschede

Marburg 1936
Druck: Heinrich Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

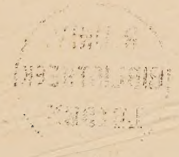
Als Dissertation angenommen am 24. Juni 1935.

Referent: Universitätsdozent Dr. Wolfgang Schmidt
Korreferent: Professor Dr. Max Deutschbein.

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Mai 1935.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meiner Mutter
und meinen Geschwistern!



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554421_0219

Literatur-Verzeichnis.

Achelis, Th.: Der Hexenglaube als psychologische Entwicklungsstufe des Animismus, Globus, Bd. LXIII, 1893, S. 267—269.

Arfert, P.: Das Motiv von der untergeschobenen Braut in der internationalen Erzählungsliteratur, Diss. Schwerin 1897.

Barth, Cl.: Der rechtlich soziale Hintergrund der englischen Volksballade, Diss. Marburg 1921.

Barry, Eckstorm, Smith: British Ballads from Maine, London 1929.

Beth, K.: Religion und Magie, Berlin-Leipzig 1927.

Bethe, E.: Mythus, Sage und Märchen, Leipzig 1922.

Boeckel, O.: Das deutsche Volkslied, Marburg 1908.

— Psychologie der Volksdichtung, Leipzig 1906.

Boesebeck, H.: Verwünschung und Erlösung des Menschen in der deutschen Volkssage der Gegenwart. In: Niederdt. Ztschr. f. Volkskunde, 5, 6.

Bolte, J. u. Polivka, G.: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 5 Bde., Leipz. 1913—32.

Brandl, A.: Einleitung zu Lüdeke, H.: Balladen aus alter Zeit, Berlin 1922.

Campbell, J. G.: Witchcraft and Second Sight in the Highlands and Islands, Glasgow 1902, Bd. II.

Child, F. J.: The Grundtvig-Child Correspondance, Appendix A in Hustvedt, Ballad Books and Ballad Men, Cambridge, Massachusetts 1930.

Clemen, C.: Über Wesen und Ursprung der Magie, Archiv f. Religionspsychologie 1921.

Clauss, L. F.: Die nordische Seele, Halle a. S. 1923.

Cox, J. H.: Folksongs of the South, Cambridge 1925.

Davis, A. K.: Traditional Ballads of Virginia, Cambridge 1929.

Dessauer, R.: Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Volksliedes, German. Studien, Heft LXI, Berlin 1928, Diss.

Deutschbein, M.: Studien zur Sagengeschichte Englands, Cöthen 1906.

— Protokoll des Balladenseminars W./S. 1926/7.

— Neuenglische Stilistik, Leipzig 1932.

Eicker, H.: Die historische Volksballade der Engländer und Schotten, Leipzig 1926.

Ehrke, K.: Das Geistermotiv in den schottisch-englischen Volksballaden, Diss. Marburg 1914.

Ehrismann, G.: Märchen im höfischen Epos, P. B. B. 30.

Fehr, F.: Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen, Diss. Basel 1899/1900.

Fischer, G.: Das Tragische als ästhetischer Wert in den engl.-schott. Volksballaden, Diss. Marburg 1929.

Fischer, A.: Aberglaube unter den Angelsachsen, Realgymn. Progr. Meiningen 1891.

Frazer, J. G.: The Golden Bough, 2 Bde., *London* 1911.

Fort, v. le, G.: Die ewige Frau, München 1934.

Gerould, G. H.: The Ballad of Tradition, Oxford 1932.
Görbing, Fr.: Die Elfen in den englischen und schottischen Balladen, Diss. Halle 1899.
— Beispiele von realisierten Mythen in den engl. u. schott. Balladen, Anglia XXIII, 1901, S. 1 ff.
Greig, G. u. *Keith, A.: Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs, Aberdeen* 1925.
Gummere, F. B.: The Popular Ballad, London 1907.
Hälsig, F.: Der Zauberspruch bei den Germanen bis um die Mitte des 16. Jahrh., Diss. Leipz. 1910.
Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, herausgegeben von Bächtold-Stäubli, Berlin-Leipzig 1927 ff.
Handwörterbuch des deutschen Märchens, herausgegeben von Lutz Mackensen, Berlin-Leipzig 1930—33.
Haupt, M.: Französische Volkslieder, Leipzig 1877.
Hecht, H.: Volkstümliche Balladendichtung. In: Hecht-Schücking: Engl. Literatur im Mittelalter, S. 154—62 in Walzel's Handbuch d. Lit.-Wiss. 1930.
— Schott. Balladensammler aus dem Kreise *F. J. Child's*. Sitzungsberichte der Göttinger Akad. IV, Neuere Philolog. u. Lit.-Gesch. Nr. 6, 1930.
Helm, K.: Altgermanische Religionsgeschichte, Heidelberg 1913.
Heusler, A.: Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Dortmund 1905.
— Über die Balladendichtung des Spätmittelalters, namentlich im skandinavischen Norden, G. R. M. X 1922, S. 16—31.
Hübener, G.: England und die Gesittungsgrundlage der europäischen Frühgeschichte, Frankf. 1930.
Hustvedt, S. B.: Ballad Books and Ballad Men, Cambridge, Mass. 1930.
Jaehde, W.: Religion, Schicksalsglaube, Vorahnungen, Träume, Geister und Rätsel in den engl.-schott. Volksballaden, Diss. Halle 1905.
Jolles, A.: Einfache Formen, Halle 1930.
Jordans, W.: Der germanische Volksglaube von den Toten und Dämonen im Berg und ihrer Beschwichtigung. Die Spuren in England. Bonn 1933.
Kahlert, A.: Metapher und Symbol in der engl-schott. Volksballade, Diss. Marburg 1930.
Ker, W. P.: Form and Style in Poetry, Edited by R. W. Chambers, London 1928.
Kittredge, G. L.: Witchcraft in Old and New England, Cambr., Mass. 1929.
— Einleitung zum Small Child, London 1904.
Krohn, K.: Die Folkloristische Arbeitsmethode, Oslo 1926.
— Geschichte und Bedeutung volkskundlicher Arbeit in Finnland, in: Nordische Volkskundeforschung. Hrsg. John Meier, Leipz. 1927.
Kühnemund, M.: Ausdruck der Intensität durch Quantität in der englisch-schottischen Volksballade, Diss. Marburg 1930.
Leyen, v. d. F.: Das Märchen, Leipzig 1925.
— Lesebuch der deutschen Volkssagen, Berlin 1933.
— Volkstum und Dichtung, Jena 1933.
Mackensen, L.: Aufriß der englischen Volkskunde. In: Englandkunde, Teil II, Frankf. a. M. 1929.
Mackenzie, W. R.: The Quest of the Ballad, London-Oxford 1919.
Ballads and Sea Songs from Nova Scotia, Cambridge 1928.
Mackenzie, D. A.: Scottish Folk-Lore and Folk Life, London and Glasgow 1935.

Mertens, K.: Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden im Verhältnis zu den dänischen Folkeviser, Diss. Halle 1925, Masch.-Schrift.
Meyer, C.: Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte, 1885.
Motherwell, W.: Minstrelsy Ancient and Modern, Glasgow 1827.
Naumann, H.: Primitive Gemeinschaftskultur, Jena 1921.
— Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs „Spielmannsdichtung". Dt. Vierteljahrsschr. II 1924, S. 777—794.
— Christentum und deutscher Volksglaube. Ztschr. f. Deutschkunde 42, 1928.
— Grundzüge der deutschen Volkskunde, 2. Aufl. 1929.
New English Dictionary on Historical Principles founded mainly on the materials collected by the Philological Society ed. by Dr. James A. H. Murray, Vol. VI L to N, Part I L, by Henry Bradley, Oxf. 1903.
Olrik, A.: Epische Gesetze der Volksdichtung. Z. f. dt. A. LI, S. 1—12.
Otto, R.: Das Heilige, Gotha 1927, 16. Aufl.
Panke, Fr.: Die schottischen Liebesballaden, Diss. Marburg 1933, Manuskr.
— Die schottischen Liebesballaden. Ein Beitrag zur Entstehung von Variantenbildungen. Neue dt. Forschungen, Bd. 4, 1935, S. 22—119.
Peßler, W.: Deutsche Volkstumsgeographie, Berlin 1931.
Philippson, E. A.: Germanisches Heidentum bei den Angelsachsen. In: Kölner Anglistische Arbeiten, Bd. 4 u. 5, 1929.
Pongs, H.: Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927.
Pound, L.: Poetic Origins and the Ballad, New York 1921.
Prior, R. C. A.: Ancient Danish Ballads, 1860.
Quiller-Couch, A.: The Oxford Book of Ballads, Oxford 1920.
Ranke, Fr.: Deutsche Volkssagen, 2. Aufl. 1924.
Rüdiger, G.: Zauber und Aberglauben in den englisch-schott. Volksballaden. Diss. Halle 1904.
Schmidt, W.: Übungen zu den englisch-schottischen Volksballaden, W. S. 1932/3.
— Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden, Anglia XLV, 1 u. 2, 1933.
Schroer, W. M. A.: Percy's Reliques of Ancient English Poetry, Berlin 1893.
Schumacher, D. F.: Der Volksaberglaube in den *Waverley Novels,* Diss. Göttingen 1935.
Schütte, P.: Die Liebe in den englisch-schottischen Volksballaden, Diss. Halle 1906.
Sharp, C. J.: English Folk-Song. Some Conclusions. London 1907.
Smith, R.: South Carolina Ballads, Cambridge 1928.
Steinberg, H.: Studien zur engl. schott. Borderballade, Diss. Marburg 1929.
Summers, M.: History of Witchcraft and Demonology, London 1926.
Tillich, P.: Das Dämonische, Tübingen 1926.
Wagner, A.: Die sittl. religiöse Lebensanschauung des engl. u. schott. Volkes nach den Volksballaden, Diss. Halle 1910.
Wagner, K.: Zu den Grundlagen und Formen des Stils der Volksdichtung und ihrer Nachbargebiete. In: Hess. Bl. f. Volkskunde XXX/XXXI, Gießen 1932.
— Vorlesung über Volkskunde, W./S. 1932/3.
— Volkskunde u. mittelalterl. Geistesgeschichte, Vortrag 1933.
Wechssler, E.: Weltanschauung und Kunstschaffen. Marb. 1911.
— Begriff und Wesen des Volkslieds, 1913.
Wentz, W. Y. E.: The Fairy Faith in Celtic Countries, Oxf. 1911.

Wentzel, H.: Symbolik im deutschen Volkslied. Diss. Marb. 1915.
Wimberly, L. Ch.: Death and Burial Lore in the English and Scottish Popular Ballads, Lincoln, Nebr. 1927.
— *Folklore in the English and Scottish Popular Ballads, Chicago, Illin. 1928.*
Wirth, A.: Untersuchungen über formelhafte und typische Elemente in der engl. u. schott. Volksballade, Diss. Halle 1897.
— Typische Züge in der engl. schott. Volksballade, Teil I, Bernb. Realgymn.-Progr. 1903.
— Tod und Grab in der schott.-engl. Volksballade, Bernb. Realgymn.-Progr. 1914.
Wolf, Ferdin.: Über die Lais, Heidelberg 1841.
Wundt, W.: Elemente der Völkerpsychologie, Leipz. 1912.
Züge, K.: Das Verkleidungsmotiv in den engl. schott. Volksballaden. Diss. Halle 1908.

Der Arbeit liegt zu Grunde:

Child, F. J.: The English and Scottish Popular Ballads, 5 Bde. *Boston, New York*, 1882—1898.

Gliederung.

Seite

I. Abschnitt.

§ 1 Einleitung 1

Allgemeiner Teil.

§ 2 Das Wesen des Magischen und die Stellung des Menschen zum Magischen 1

§ 3 Die Quellen der Zaubervorstellungen . . . 2

§ 4 Die magischen Kraftträger 3

§ 5 Das magische Weltbild 3

Besonderer Teil (Vorfragen).

§ 6 Die Notwendigkeit der Gruppeneinteilung bei den *Child*balladen 4

§ 7 Die Berechtigung der Bezeichnung Zauberballaden für eine bestimmte Balladengruppe . . . 4

I. Märchenballaden mit praemagischen Vorstellungen.

II. Märchenballaden mit Dämonenvorstellungen.

1.) Phantasiegeschaffene, menschenähnliche Wesen greifen auf rätselhafte Weise in das Geschick der Balladenhelden ein.

2.) Die Balladenhelden geraten in die schicksalhafte Abhängigkeit von dämonenähnlichen Menschen.

a) Ihr zauberisches Eingreifen wird von den Balladenhelden als verderblicher, unabwendbarer Zwang empfunden.

b) Ihre Macht bedeutet für die Heldin ein freundliches Geschick.

c) Ihre verderbliche Schicksalsmacht wird vom Balladenhelden durch charaktervolle Tat und magische Mittel bekämpft und besiegt.

§ 8 Die Gruppe II_2 als Gegenstand der Untersuchung 5
§ 9 Verwurzelung der Balladenfabeln im Volksglauben 5
§ 10 Die Gestalt der Hexe; Anknüpfung an natürliche Gegebenheiten 6
§ 11 Ziele der Arbeit 7
§ 12 Die Komposition der Zauberballaden . . . 10

II. Abschnitt: Einzeluntersuchungen.

a) Das zauberische Eingreifen dämonenähnlicher Menschen wird von den Balladenhelden als verderblicher, unabwendbarer Zwang empfunden.

Child Nr. 5: *Gil Brenton.*

§ 13 Die Verbreitung der Ballade und vermutliche Herkunft des Stoffes 10
§ 14 Die Balladenfabel 10
§ 15 Die Motivvariation der Balladenversionen . . 11
§ 16 Das Weltbild der Ballade 16
§ 17 Auswahl einer Repräsentantin für die struktur- und stilkritische Untersuchung 17
§ 18 Die Struktur von Nr. 5 A 17
§ 19 Die einzelnen Szenen von Nr. 5 A in Struktur und Stil 18
§ 20 Die Stilisierung der übrigen Versionen . . . 27
1) Die Jungfräulichkeitsprobe.
2) Die Vorgeschichte.
3) Die Rehabilitierung der Braut.
4) Das zweite Mutter-Sohn-Motiv.
5) Realistische Plattheiten.
6) Das Milieu der Balladenhelden.
7) Der Refrain der Ballade.
Zusammenfassung.

Child Nr. 6: *Willie's Lady.*

§ 21 Herkunft der Ballade 33
§ 22 Die Hauptmotive der Fabel 34
§ 23 Das Weltbild der Ballade 34
§ 24 Die Gestalt des *Belly Blind* (*Billie Blin*) . . 35

§ 25 Die Struktur der Ballade 37
§ 26 Die Stilisierung im einzelnen 37

Child Nr. 35: *Allison Gross* und
Child Nr. 36: *The Laily Worm and the Machrel of the Sea.*

§ 27 Herkunft der Balladen 42
§ 28 Motivparallelen zur Balladenfabel 43
§ 29 Die Motive von *Child* Nr. 35 und 36 . . . 43
§ 30 Das Weltbild beider Balladen 44
§ 31 Die Struktur der Balladen 44
§ 32_1 Die Stilisierung von *Child* Nr. 35 45
§ 32_2 Die Stilisierung von *Child* Nr. 36 49

Child Nr. 32: *King Henry* in Gegenüberstellung mit *Child* Nr. 31: *The Marriage of Sir Gawain.*

§ 33 Herkunft der Ballade Nr. 32 und Stoffverwandtschaft 52
§ 34_1 Die Motive von *Child* Nr. 32 52
§ 34_2 Die Motive von *Child* Nr. 31 53
§ 35_1 Das Weltbild von Nr. 32 55
§ 35_2 Das Weltbild von Nr. 31 56
§ 36 Die Struktur beider Balladen 57
§ 37_1a Die Stilisierung von Nr. 32a 57
§ 37_1b Romaneske Züge in Nr. 32b 62
§ 37_2 Die Stilisierung von Nr. 31 63
§ 38 Ergebnisse der Gegenüberstellung 67

b) Das Eingreifen dämonenähnlicher Menschen bedeutet für die Heldin ein freundliches Geschick.
Child Nr. 270: *The Earl of Mar's Daughter.*

§ 39 Herkunft der Ballade und Motivverwandtschaft . 69
§ 40 Die Motive der Ballade 69
§ 41 Das Weltbild 71
§ 42 Die Struktur 71
§ 43 Die Stilisierung 71

c) Die verderbliche Schicksalsmacht dämonenähnlicher Menschen wird vom Balladenhelden durch charaktervolle Tat und magische Mittel bekämpft und besiegt.

Child Nr. 34: *Kemp Owyne.*

§ 44 Herkunft der Balladenfabel und Motivverwandtschaft 79
§ 45 Die Motive der Versionen A und B 79
§ 46 Das Weltbild 81
§ 47 Die Struktur 81
§ 48 Die einzelnen Szenen in Struktur und Stil. Gegenüberstellung beider Versionen 82
§ 49 Schluß: Ergebnisse 88

Anhang:

§ 1 Überblick über Professor *Child's* Quellen von den untersuchten Zauberballaden Schottlands vgl. auch Tabellen I und II 90
a) Nordostschottland.
b) Südostschottland (*Borderland*).
c) Südwestschottland.
d) Westschottland.
§ 2 Übersicht über die geographische Verteilung der einzelnen Balladenversionen auf die verschiedenen Landschaftsgebiete 97
§ 3 Die mündliche Tradition.
1) Das Milieu der Überlieferungsträger . . . 97
2) Die Chronologie der Zauberballaden . . . 98

§ 1.

Aus der von Professor *Child* zusammengestellten Sammlung englisch-schottischer Volksballaden sind für die vorliegende Arbeit 7 Märchenballaden herausgegriffen und zu einer Gruppe von Zauberballaden zusammengefaßt. Über die Berechtigung dieser Zusammenfassung wird noch zu sprechen sein, nachdem zuvor in einem allgemeinen Teil der Begriff Zauber festgelegt und gegen Verwandtes abgegrenzt ist.

§ 2.

Wenn auch die Frage nach dem Wesen des Zaubers (des Magischen), nach seinen Quellen und der besonderen Form in den Märchenballaden unserer Gruppe im Rahmen dieser Arbeit nur kurz gestreift werden kann, so dürfte dies doch zur Klärung für die Einzeluntersuchungen beitragen.

Zauberglaube wurzelt in der Vorstellung, daß von bestimmten dinglichen oder personifizierten Kraftträgern Kräfte ausgehen, die durch ihre besondere Qualität im menschlichen Gemüt eine eigenartige Reaktion auslösen. Je nachdem der Mensch Subjekt oder Objekt der Kraftwirkung ist, äußert sich diese Gemütsreaktion als maßloses Machtgefühl oder als ein Gefühl ohnmächtiger Beklemmung, resignierenden Gebanntseins. Dieser qualitative Gefühlsgehalt der wirkenden Kraft, — es kann sowohl eine natürliche wie eine gegennatürliche sein, — macht das eigentliche Wesen des Magischen aus.

Auf einer besonderen Einstellung des Gemütes, also gleichfalls auf der Linie des Gefühls, beruht zwar auch das Wesen des Religiösen. Der Mensch steht jedoch im religiösen Erleben voller Ehrfurcht als Geschöpf dem Göttlichen gegenüber; und aus dem Kreaturgefühl heraus wird in ihm der berechtigte Wunsch wach, selbst am Göttlichen teilzuhaben. Magie und Religion berühren sich ferner auf einer rationalen Linie, da wo der Mensch die Kausalzusammenhänge zu erklären, das Übersinnliche zu enträtseln sucht. Aber auch hier kommen beide zu entgegengesetzten Ergebnissen: Während Magie den menschlichen Willen entweder

überbetont oder ihn geradezu ausschaltet und damit zwischen Übersteigerung und Erniedrigung der Stellung des Menschen schwankt, sieht Religion den Menschen auf der ihm gemäßen Rangstufe im Rahmen der gesamten Weltordnung.

Im Grunde sind also Magie und Religion von Anfang an wesensverschieden [1]), wenn auch beide gemeinsam im Übersinnlichen wurzeln und wenn auch gelegentliche Überlagerungen magischer und religiöser Vorstellungen den Anschein der Wesensgleichheit erwecken.

§ 3.

Auf welcher Basis sind Zaubervorstellungen nun überhaupt möglich?

„Die Magie hat ursprünglich keinen andern Wurzelboden als die Lebensgewohnheiten der Menschen . . . . Diese sind der Unterbau der Magie" [2]). Als Voraussetzung kommt eine eigenartige psychische Grundhaltung hinzu: die Vorstellung von der unmittelbaren inneren Seinsverbundenheit des Menschen mit dem Universum, vom „überempirischen Zusammenhang der Dinge und Kräfte" [3]). Diese gänzlich ursprüngliche Idee, der alles Reflektierende fehlt und bei der ein besonderes Fluidum, eine eigene, verknüpfende Kraft, garnicht bewußt wird, ist fast p r a e - m a g i s c h.

Man kann eigentlich erst von m a g i s c h e r Kraft sprechen, sobald die verknüpfende Kraft als etwas Besonderes, Unheimliches, Rätselhaftes empfunden wird. Wir haben es demnach mit Magie zu tun, wenn z. B. eine in der täglichen Erfahrung begründete Handlung durch Hinzutreten eines Affektes, — sei es Wunsch oder Furcht, — und „des Gedankens einer unsichtbaren Kraftwirkung" [4]) einen unheimlichen Charakter erhält und später mit dieser spezifischen Bedeutung auf eine ähnliche oder ganz andere Situation übertragen wird. Es braucht dabei nicht unbe-

---

[1]) Bedeutungslos ist dabei die Frage nach der Priorität der Magie oder Religion, ein Problem, das für den Animismus (*Tylor*) und den Praeanimismus (*Frazer. Marret*, Preuß und Vierkandt) wesentlich ist. Nach dem Animismus ist der Seelenglaube die Voraussetzung der Magie. Der Praeanimismus nimmt vor aller Religion die Magie an. *Marret*, Preuß und Vierkandt sehen in der Magie sogar die direkte Wurzel der Religion. Für *Frazer* ist sie es nur zum Teil. Vgl. dazu Beth, Religion u. Magie, S. 122.

[2]) Beth, ebenda, S. 111.

[3]) Beth, ebenda, S. 181.

[4]) Beth, ebenda, S. 184.

dingt die Vorstellung von übersinnlicher Kraftwirkung mitzuspielen. Aber sie kann hinzukommen (vgl. § 2).

Bei der Entstehung von Zaubervorstellungen sind die psychischen Momente Wunsch und Furcht in Verbindung mit schöpferischer oder gestaltender Phantasie wesentlich beteiligt. Natürliche Kräfte sucht der Mensch zu übersteigern und übernatürliche will er sich dienstbar machen, um so die Erreichung seiner egoistischen Ziele zu erzwingen[5]; andererseits fürchtet er, selbst in die Abhängigkeit von magischem Zwang zu geraten.

§ 4.

Es versteht sich von selbst, daß der jeweilige Kraftträger durch die Qualität der mit ihm verknüpften Kraft eine Sinnsteigerung erfährt. Magische Kraft kann ausgehen von Dingen, Tieren, Menschen, von phantasiegeschaffenen, menschenähnlichen Wesen, sogenannten Dämonen oder auch vom unpersönlich vorgestellten Schicksal. Wo Menschen als magische Kraftträger auftauchen, kommen sie in ihrem Wesen den phantasiegeschaffenen Dämonen nahe. Die Mächtigkeit der von den magischen Kraftträgern herrührenden Kraft kann die verschiedensten Grade erreichen. In diesem Gradualismus wurzelt der Gegenzauber.

§ 5.

Auf die mannigfaltigen Formen der Zaubervorstellungen kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Da ihre Grenzen fließend sind, ist ein eigentliches System kaum aufzustellen. In ihrer Gesamtheit machen sie das magische Weltbild aus, dem jedoch ebenfalls Einheit und feste Grenzen fehlen[6]. So verknüpfen sich z. B. primitiv-religiöse Vorstellungen von übersinnlicher Kraft, von Dämonen und vom Schicksal mit Zaubervorstellungen auf derselben Stufe. Oder theistische Vorstellungen werden von magischen überdeckt. Es fragt sich nun, ob aus den verschlungenen Formen des Zauberglaubens eine bestimmte Form herausgeschält werden kann, die in einer Gruppe von Zauberballaden wiederkehrt.

---

[5]) „Preuß hat das Verdienst, den Zauber zutreffend beschrieben zu haben: ‚Aus allen Tatsachen der Zauberei ergibt sich, daß sie nur bestehen kann, wenn dem zaubernden Menschen ein Begriff über die Tragweite seiner Kraft vollkommen abgeht.‘“ Beth, a. a. O., S. 111/12.

[6]) Wagner, K. Vortrag: Volkskunde und mittelalterliche Geistesgeschichte.

§ 6.

In einem Brief an *Macmath*, seinen Gewährsmann für die Quellen des Borderlandes, wandte sich zwar Professor *Child* gegen die Gruppeneinteilung: *"Ballads are not like plants or insects to be classified to a hairs's breadth"* [7]). Wenn man die zahlreichen Übergänge berücksichtigt, sei es im Stoff oder in der Form der Balladen, muß man Professor *Child* recht geben. Dennoch sind Versuche zu einer Gruppeneinteilung der *Child*balladen nach den verschiedensten Gesichtspunkten gemacht worden. In jüngster Zeit wies insbesondere Wolfgang Schmidt auf die Notwendigkeit der Gruppeneinteilung hin mit der Begründung, daß man nur durch Spezialuntersuchungen der Lösung des Balladenproblems näherkomme [8]).

§ 7.

Bei der Abgrenzung des Arbeitsgebietes ergibt sich, daß die Bezeichnung Zauberballaden für eine bestimmte Balladengruppe berechtigt ist. So lassen sich zusammenstellen:

I. Märchenballaden mit nahezu praemagischen Vorstellungen: Das menschliche Sein ist den Dingen der Umwelt auf eigentümliche Art verhaftet, die als selbstverständlich hingenommen wird und weder etwas Wunderbares noch etwas Abschreckendes hat. Solche Vorstellungen von „vitaler Einsfühlung" [9]) enthalten z. B. die Balladen:

Ch. Nr. 10 *The Twa Sisters* (das Harfenmotiv)
„ „ 15 *Leesome Brand* (das *white hind*-Motiv)
„ „ 26 *The Three Ravens* (das *fallow-doe*-Motiv)
„ „ 17 *Hind Horn* / „ „ 92 *Bonnie Bee Hom* (das Ringmotiv)
„ „ 68 *Young Hunting* (das Vogelmotiv)

II. Märchenballaden mit Dämonenvorstellungen.

1.) Phantasiegeschaffene, menschenähnliche Wesen (Elf, Riese, Meerweib, Wassermann), greifen auf rätselhafte Weise in das Geschick der Balladenhelden ein, bringen sie z. B. in den Bereich ihres magischen Banns, dem sie entweder verfallen bleiben oder auf irgendeine Art entrinnen. Zu dieser Gruppe zählen:

---

[7]) *Hustvedt, Ballad Books and Men*, S. 4.
[8]) Übungen zu den engl.-schott. Volksballaden W./S. 32/3, sowie Die Entwicklung der engl.-schott. Volksballaden, Anglia 1933, S. 1.
[9]) Scheler, zit. b. Pongs, Das Bild in der Dichtung, S. 175.

Ch. Nr. 2 *The Elfin Knight*, *Ch.* Nr. 4 *Lady Isabel and the Elf-knight*, *Ch.* Nr. 18 *Sir Lionel*, *Ch.* Nr. 19 *King Orfeo*, *Ch.* Nr. 37 *Thomas Rymer*, *Ch.* Nr. 38 *The Wee, Wee Man*, *Ch.* Nr. 39 *Tam Lin*, *Ch.* Nr. 40 *The Queen of Elfan's Nourice*, *Ch.* Nr. 41 *Hind Etin*, *Ch.* Nr. 42 *Clerk Colvill*, *Ch.* Nr. 59 *Sir Aldingar*, *Ch.* Nr. 61 *Sir Cawline*, *Ch.* Nr. 113 *The Great Silkie of Sule Skerry*, *Ch.* Nr. 289 *The Mermaid.*

2.) Die Balladenhelden geraten in die schicksalhafte Abhängigkeit von dämonenähnlichen Menschen.

a) Ihr zauberisches Eingreifen wird von den Balladenhelden als verderblicher, unabwendbarer Zwang empfunden: *Ch.* Nr. 5 *Gil Brenton*, *Ch.* Nr. 6 *Willie's Lady*, *Ch.* Nr. 32 *King Henry*, *Ch.* Nr. 35 *Allison Gross*, *Ch.* Nr. 36 *The Laily Worm and the Machrel of the Sea.*

b) Ihre Macht bedeutet für die Heldin ein freundliches Geschick: *Ch.* Nr. 270 *The Earl of Mar's Daughter.*

c) Ihre verderbliche Schicksalsmacht wird vom Balladenhelden durch charaktervolle Tat und magische Mittel bekämpft und besiegt: *Ch.* Nr. 34 *Kemp Owyne.*

§ 8.

Die Gruppe H_2 soll Gegenstand dieser Untersuchung werden. Es ließe sich noch eine weitere Balladengruppe anführen, in der sich die Helden zauberischer Mittel zur Erreichung persönlicher Vorteile bedienen. In diesen Balladen, zu denen z. B. *Ch.* Nr. 96 *The Gay Goshawk* gehört, herrscht aber eine ganz andere Atmosphäre als in der Balladengruppe H_2. Sie werden bei der Untersuchung ebensowenig berücksichtigt wie die Romanzenballaden *Ch.* Nr. 29, 30 und 60, die außerhalb der eigentlichen Volkstradition stehen. *Ch.* Nr. 31 *The Marriage of Sir Gawain* wird lediglich zur Gegenüberstellung von *Ch.* Nr. 32 *King Henry* verwandt. Für diese Arbeit scheiden ebenfalls die Balladen *Ch.* Nr. 43 und 44 aus, die Zauberkunst um eines pikanten Scherzes willen darstellen.

§ 9.

Als Ausdruck des Volksglaubens sind die Balladenfabeln unserer Gruppe im Volk verwurzelt. Es scheint, daß gerade die Abhängigkeit gewöhnlicher Sterblicher von dämonenähnlichen

Menschen eine besondere Anziehungskraft für die Gestaltung hatte. Durch die Sympathie mit den von zauberischer Macht (= Schicksal) Betroffenen ist die Art des Volksfühlens charakterisiert.

Wenn in den Balladen unserer Gruppe das Magische dazu auch von D i n g e n ausgeht, ohne daß dahinter unmittelbar ein dämonenähnlicher Mensch deutlich wird, so sind es doch zumeist M e n s c h e n, die als Träger zauberischer Kraft wirken. Dabei überwiegen die Frauen, sei es als Ungeheuer oder als Hexe oder als wissend um magische Kraft.

§ 10.

Auf eine charakteristische Gestalt, die Hexe [10], mit der sich die Vorstellung des Blind-Unheimlichen, Schicksalhaften verbindet, sei im voraus besonders hingewiesen. Ihr schädliches Wirken (Schadenzauber) [11] ist Ausfluß ihres feindseligen Wesens.

Es läßt sich im einzelnen heute kaum nachweisen, wie groß der Anteil der altnordischen und der mittelalterlichen Hexenvorstellungen in denen der schottischen Zauberballaden ist. Daß aber bei der Bildung an natürliche Gegebenheiten angeknüpft wurde [12], zeigt z. B. das Auftreten der Schwiegermutter und Stiefmutter als Hexe gegenüber der Schwiegertochter und den Stiefkindern. Denn diese nicht blutsmäßig, sondern nur gesetzlich zustandegekommene Verwandtschaft wird als Ursache natürlicher Spannungen vom Volksglauben zu einer Quelle zauberischer Feindseligkeit vertieft. Vielleicht spielt bei der Entstehung dieser Vorstellungen auch noch die Spannung zwischen zwei Generationen: Schwiegermutter - Schwiegertochter, Stiefmutter - Stiefkinder mit hinein [13].

---

[10]) „Im Keltentum war die Symbolkraft der Frau stärker als im Germanentum. Auf keltischem Boden (Schottland, Irland) ist das Hexenwesen stärker verbreitet als in England, das in seiner Gesittung schon seit der heroischen Frühzeit den Zauber zurückdrängte." Hübener, England und die Gesittungsgrundlage der europ. Frühgeschichte, S. 232.

[11]) „. . . Die altnordische Überlieferung läßt erkennen, daß der Begriff Zauber und Schadenzauber dem Begriff (Hexe) seit alter Zeit angehört." H. d. dt. Abergl., Bd. III, Sp. 1836.

[12]) Auf die natürliche Grundlage des Schadenzaubers weist auch Beth hin: „Der persönlich feindselige Wille des die Magie Ausübenden" ist „der eigentliche Faktor des Schädigungszaubers . . . . seine magische Bewertung ist natürlich entstanden." Beth, a. a. O., S. 149.

[13]) Vgl. dazu auch G. v. le Fort, Die Ewige Frau, S. 109: „Von der tiefen Naturhaftigkeit her, von der das Märchen die Mutter erlebt, rührt auch sein Vorurteil gegen die Stiefmutter her — nur die echte Mutter kann die rechte sein. Die nicht von der Natur eingesetzte Stiefmutter ist stets böse."

Auf das Wesen der übrigen dämonenähnlichen Menschen und ihre schicksalhafte Bedeutung werde ich jeweils bei den Einzeluntersuchungen zu sprechen kommen.

§ 11.

In den Einleitungen zu den Balladen seiner Sammlung hat Professor *Child* umfangreiches Material über die Motivverwandtschaft mit englischer, außerenglischer und außerschottischer Poesie zusammengestellt. K. Mertens wies mit der Methode der Motivvergleichung dänische Parallelen nach u. a. zu den Balladen

Gil Brenton in dän.: *Hr. Find og Vendelrod*
Brud ikke Mø [14])

Willie's Lady in dän.: *Hustru og Mands Moder*
Hustru og Stegfred [15])

---

[14]) „Ein im Dänischen sehr häufiges und in sieben Balladen (Dg. F. Nr. 274–280) verschiedenartig variiertes Motiv, dessen Grundzüge *Grundtvig* als *"den talende Brudeseng og den forsøgte List med at en anden Mø i Brudenatten træ der i Brudens Sted"* zusammenfaßt, wird auch im Englischen" (englisch steht bei Mertens in der Bedeutung von englisch u. schottisch)" in *Gil Brenton* (*Child* Nr. 5) behandelt. Diese Stellvertretung geschieht in der am nächsten stehenden dänischen Ballade *Brud ikke Mø* (Dg. F. Nr. 274) durch die Schwester; und diese scheint ursprünglich zu sein, denn die schwedische Auffassung, die nur aus Aufzeichnungen des 19. Jahrhunderts bekannt ist, daß eine der Braut völlig gleichende Dienerin des Herrn Olof ihre Stelle einnimmt, scheint noch darauf hinzudeuten. Im Englischen ist auch diese äußere Ähnlichkeit aufgegeben, sodaß von einer verwandtschaftlichen Beziehung der beiden Frauen nichts mehr zu merken ist. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die ähnliche Situation bei der Vermählung Isoldes mit Marke und Brangänes Stellvertretung hier eingewirkt hat. Der nach dem Vergleich aller verwandten Balladen, die sich nur im Nordischen und Englischen finden, alte Zug, daß das Brautbett den Betrug enthüllt, ist in *Gil Brenton* gut festgehalten, dagegen in der am meisen entsprechenden dänischen Ballade durch zwei redende Nachtigallen ersetzt worden. Doch ist das alte Motiv in einer anderen dänischen Ballade dieser Gruppe, in *Hr. Find og Vendelrod* (Dg. F. Nr. 275) auch bewahrt worden. Charakteristisch ist auch, daß in sämtlichen nordischen Entsprechungen die frühere Begegnung von Braut und Bräutigam am Strande, in den englischen im Walde stattfindet." Mertens, Die Entwicklung d. engl.-schott. Volksballaden im Verhältn. zu den dän. Folkeviser, S. 173/4.

[15]) Es „entspricht *Willie's Lady* (*Child* Nr. 6) der Fassung J von *Hustru og Mands Moder* (Dg. F. Nr. 84). Nur in dieser von allen Versionen bleibt Frau Ellin im Hause des Gatten trotz der Behexung durch die böse Schwiegermutter, durch die ihre Niederkunft gehindert wird. Im Englischen wird ebenso wie in den dänischen Fassungen F—J der Zauber durch das untergeschobene Wachskind gebrochen, das der Hexe als Kind der Schwiegertochter gezeigt wird, und die Alte gibt dann, entsetzt über das Versagen ihrer Zauberkraft, selbst die Mittel zu ihrer Überwindung an. Das Dänische kennt

King Henry in dän.: *Hrolfs-Saga kraka*
Tord og Haarsgaard
Greve Genselin [16])
Allison Gross in dän.: *Elveskud* [17])
The Earl of Mar's Daughter in dän.:
Ridderen i Fugleham [18])

und die Verwandtschaft von *Kemp Owyne* mit einer isländischen Saga [19]). Vermutlich bestehen auch für die Ballade *The Laily Worm and the Machrel of the Sea* Beziehungen zu nördlichen Balladen.

Bei den in mehreren Fassungen überlieferten Balladen unserer Gruppe kommt es für diese Arbeit zwar auch zunächst auf eine Motivvergleichung an. Insbesondere interessiert der Gefühlsgehalt, der mit dem schicksalhaften Wesen der magischen Kraftträger und ihrem Wirken im Bereich der Balladenhelden verbunden ist. Der Gefühlsgehalt des Magischen, — mag er nun vom Bezauberten als schicksalhafter Zwang oder vom erlösenden Helden als überwundene Gefahr empfunden werden, — vermittelt bereits im Märchenstoff eine eigene Atmosphäre: die Kluft zwischen dem Irrealen und Übersinnlichen des Magischen und dem Realen des empirischen Seins wird überbrückt. Das Magische ist in der Volksdichtung des Märchens nicht Spiel der Phantasie,

---

noch eine zweite Form dieser Sage, die in *Hustru og Stegfred* (Dg. F. Nr. 85) verwertet ist, wo, — wie der Titel schon angibt, — der Zauber von der früheren Geliebten des Mannes ausgeübt wird. Mertens, ebenda, S. 171.

[16]) ‚*King Henry* (*Child* Nr. 32) eine Variation von *The Marriage of Sir Gawain* (*Child* Nr. 31) und der Erzählung des Weibes von *Bath* und ziemlich weit übereinstimmend mit einer Episode der *'Hrolfs-Saga kraka'* und einer gaelischen Erzählung aus Westschottland, zeigt mit den dänischen Balladen *Tord og Haarsgaard* (Dg. F. Nr. 1) und *Greve Genselin* (Dg. F. Nr. 16) eine gewisse Ähnlichkeit in der Verwertung des Motives von dem unersättlichen Hunger der seltsamen Frau, daß beide Völker für ihre Volksdichtungen wohl nur aus derselben Quelle geschöpft haben." Mertens, a. a. O., S. 169/70.

[17]) „In Bezug auf das Anbieten von Geschenken von seiten der werbenden Frau steht *Allison Gross* (*Child* Nr. 35) den dänischen Fassungen von Elveskud (Dg. F. Nr. 47) nahe. Man möchte annehmen, daß die Entsprechung nicht zufällig ist, wenn im Englischen von *"a sark o the saftest silk"* und im Dänischen von *"en silveskjorte så hoid og fin"* die Rede ist, oder wenn es heißt *"she showd me a cup of the good red gold,"* ähnlich der direkten Rede im Dänischen: *"Et hoved af guld så giver jeg dig."* Mertens, a. a. O., S. 174.

[18]) Es „findet in *The Earl of Mar's Daughter* (*Child* Nr. 270) und in *Ridderen i Fugleham* (Dg. F. Nr. 68) wie im *Lai d'Yonec* der *Marie de France* der Geliebte als Vogel bei der Geliebten Einlaß." Mertens, a. a. O., S. 170.

[19]) Mertens, a. a. O., S. 165.

sondern wird objektive Wahrheit, poetische Wirklichkeit. „. . . . im Märchen wird durch Beseelung und Erfühlung . . . nach Bewußtwerden des Subjekts die Möglichkeit gegeben, die ursprüngliche mystische Partizipation wieder herzustellen“ [20]).

Mit dem volkskundlichen Interesse an den stofflichen Aufbauelementen der Balladenfabel verbindet sich in der vorliegenden Arbeit das sprachliche Interesse an der Funktion der Motive, an ihrer künstlerischen (= volkstümlichen) Gestaltung durch die Form der Ballade, denn “*the ballad is not the same thing as a fairy-tale. The tale may be told in any language, in any style without losing itself. But the ballad is a poem, i. e. it has a form of its own*” [21]).

Hinter der poetischen Form der Ballade steht ein eigener, einheitlicher Formwille: die mündliche Tradition, die den Stoff wandelt, bis er der Form der Volksballade am besten entspricht. Das Ergebnis dieses Wandlungsprozesses während der Volksläufigkeit sind Struktur und Stil, oder zusammengefaßt: die Stilisierung [22]).

Eine Untersuchung über die Gestaltung der Fabel, die Stilisierung des Stoffes durch die Balladenform wird die Eigenart der lebendigen Märchenwirklichkeit in der gebundenen Dichtung der Ballade aufzeigen.

Es soll ferner untersucht werden, ob die Geschmackstradition bestimmter Landschaften von Einfluß auf Gehalt und Ton unserer Balladengruppe war. Bei der Neigung der englisch-schottischen Psyche zum Realismus wird es nicht verwundern, wenn in einzelnen Balladenversionen die Vorstellungen vom Magischen entweder verblaßt oder durch andere ersetzt sind [23]).

---

[20]) Pongs, Das Bild in der Dichtung, S. 175.

[21]) *Ker, Form and Style in Poetry*, S. 28.

[22]) „Die Stilisierung (ein Begriff, der Struktur und Stil in sich als Prozeß begreift) bestimmt den Charakter der Volksballaden. Diese für die englisch-schottischen Volksballaden typische Stilisierung oder Umstilisierung ist aber Ergebnis (und eigene Leistung) der mündlichen Tradition in den verschiedenen Volksschichten.“ W. Schmidt, Die Entwicklung der engl.-schott. Volksballaden, Anglia 1933, S. 2—3.

[23]) Bei dem Vergleich englisch-schottischer Balladen mit dänischen Balladen ergibt sich z. B. f. K. Mertens: Es „erhellt aus der Gegenüberstellung, daß im Dänischen aller Volksaberglaube sicherer in der Balladendichtung haftet als im Englischen, und man kann wohl annehmen, daß der Grund dafür darin liegt, daß die nordischen Balladen zu einer Zeit entstanden, als der Volksaberglaube noch fest im Volksgeist verwurzelt war, während die englischen sich erst entwickelten, als schon der Geist der Neuzeit sich zerstörend und zersetzend geltend machte.“ Mertens, a. a. O., S. 186.

Die gesonderte Gestaltung des gleichen Zaubermotivs in der Volksballade Nr. 32 und der Romanzenballade Nr. 31 dürfte schließlich den Geschmack der Volkstradition von dem höfischen der Romanzenballaden abheben.

§ 12.

Die Frage nach der Entstehung der Zauberfabel, bezw. nach der Komposition der Zauberballaden und nach dem Zeitpunkt der Komposition muß offen bleiben, da es müßig ist, zu den bisherigen Hypothesen eine neue hinzuzufügen, bevor auf Grund genauerer Zeugnisse neue Forschungsergebnisse möglich sind.

Damit fällt zugleich die Frage nach der Ausgangsfassung unserer Zauberballaden. Die bei *Child* abgedruckten Balladen unserer Gruppe müssen, soweit sie in mehreren Fassungen vorhanden sind, in den einzelnen Versionen auf ihren Wert untersucht werden. Denn jede Version ist für sich ein Ganzes, das in einer organischen Entwicklung lebendige Gestalt gewann [24]).

§ 13.

Child Nr. 5: *Gil Brenton.*

Die Untersuchung über die Quellen der Balladen und ihre Aufzeichnungsgebiete [25]) zeigt, daß die Ballade *Child* Nr. 5 sowohl in Nordost- wie Südostschottland, in Südwest- wie Westschottland aufgezeichnet wurde. In all diesen Gebieten scheint sie demnach in der mündlichen Tradition verbreitet und beliebt gewesen zu sein. Nach *Child* (Band I, S. 63—66) haben drei schwedische Versionen, zwei alte dänische und eine dritte jüngere, die schwedischen Ursprungs ist, sowie verschiedene andere skandinavische Balladen mehr oder weniger starke Ähnlichkeit mit der Fabel [26]).

§ 14.

Die Balladenfabel erzählt von dem vergewaltigten Mädchen, das mit Sorge die Brautnacht erwartet, und schließlich die

---

[24]) Der quellengeschichtliche Anhang am Schluß der Arbeit gibt die Erläuterung über die Zuverlässigkeit der Texte.

[25]) Vgl. Anhang, Tabelle 2.

[26]) Vgl. auch § 11.

legitime Frau ihres früheren Verführers wird. In der Ballade lassen sich folgende Hauptmotive feststellen:

Für die Versionen A, B, G:

	A	B	G
I. Die Brautfahrt	1—22	1—16	1—13
II. Die Feststellung vom Zustand der Braut	29—32	21—24	14—17
III. Die Identifizierung der Braut mit dem Mädchen im Wald durch die Geschenke u. die Legitimation des Kindes, sowie Anerkennung des Mädchens	55—70 73—74	45—56 59—61	24—30 33

Für die Versionen C, D, E, F und das Fragment H:

	C	D	E	F	H
I. Die Vergewaltigung des Mädchens	1—11	1— 8	1— 4	1—15	1—10
II. Die Brautfahrt	15—30	9—20	5—13	16—26	(11—12)
III. Die Feststellung vom Zustand der Braut	31—36 44—47	23—24	14—16	27—29	(13—14)
IV. Die Identifizierung der Braut mit dem Mädchen im Wald durch die Geschenke u. die Legitimation des Kindes, sowie Anerkennung des Mädchens	54—79 30—85	33—52 53—56	20—29 30—32	36—56 57—58	

Das II. und III. Hauptmotiv des Fragments H sind nur lückenhaft. Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die Versionen A, B und G die Erzählung von der Vergewaltigung unter III bringen, während sie in den Versionen C, D, E und F unter I und IV bezw. im Fragment H unter I erscheint, läßt sich sagen, daß die Balladenfabel in allen Versionen die gleiche ist. Der Schluß, daß möglicherweise eine Ausgangsfassung allen Versionen zu Grunde liegt, wäre daraus berechtigt. Es ist jedoch nicht mit Sicherheit zu sagen, welche der überlieferten Balladenversionen der Ausgangsfassung am nächsten kommt. Es soll daher versucht werden, die Balladenfassung herauszustellen, die als Zauberballade am zuverlässigsten ist.

§ 15.

Die stofflichen Besonderheiten der einzelnen Versionen ergeben sich aus der nachstehenden tabellarischen Übersicht (die in Klammern angeführten Zahlen besagen, daß das Motiv von dem in A abweicht).

Zur Erläuterung der Tabelle auf der nebenstehenden Seite sei hinzugefügt:

ad I: Die Versionen A und B sind in den Motiven fast gleich. B weicht von A im ersten Motiv ab. Es findet sich zwar auch das Motiv vom Heimführen der Braut; doch fehlt die Werbung, und ferner im Knappen-Motiv die Warnung des Knappen vor dem goldenen Sessel.

In der Version C, die trotz ihrer Länge verschiedene Lücken aufweist, fehlt das erste Motiv von der Werbung und vom Heimholen der Braut ganz. Die Brautfahrt beginnt mit dem Mitgift-Motiv. Bei dem eigentlichen Brautritt ist der Knappe nicht erwähnt. Es wird nicht gesagt, wer die Frage nach dem Kummer der Braut stellt. In C fehlen ferner die Motive von der Frage der Braut nach der Landessitte und vom Rat, die Kammerfrau unterzuschieben.

Version D läßt folgende Motive aus: die Mitgift, die ausweichende Antwort der Braut auf die Frage des Knappen und den Rat zur Unterschiebung der Kammerfrau.

Das Werbungs-Motiv in E weicht von dem in A dadurch ab, daß der Freier sich die Braut durch das Los auswählt. Dasselbe Motiv findet sich in G. Es fehlen in E weiterhin: das Mitgift- und das ganze Knappen-Motiv. Der Bräutigam selbst führt die Braut heim und stellt die Frage nach dem Kummer.

Auch Version F läßt das Mitgift- und das ganze Knappen-Motiv aus. Die ausweichende Antwort der Braut richtet sich an den Bräutigam selbst. Als Sonder-Motiv kommt in F die Unterhaltung über des Bräutigams Mutter hinzu.

Version G weist wie E das Motiv von der Werbung durch das Los auf. Ausschlaggebend bei der Brautwerbung ist nicht ein persönliches Auswählen auf Grund von Schönheit, Reichtum oder anderen Vorzügen, sondern ein magischer Zwang, der im Los symbolisiert wird. Das Mitgift-Motiv ist ausgelassen. Einer von *Bothwell's* Leuten stellt die Frage nach dem Kummer der Braut. Das Motiv von der Frage der Braut nach der Landessitte und von der Warnung des Knappen fehlen. Dagegen enthält G zwei Sondermotive: *Bothwell's* Hornblasen, — ein Motiv, das aus den *Robin Hood*-Balladen übernommen ist[27] —, und das Motiv von der Mutter, die von der Zinne des Schlosses den Brautzug erblickt und die Vorbereitungen zum Empfang des Sohnes trifft.

[27] Vgl. *Robin Hood Rescuing Three Squires. Child* Nr. 140 B, Str. 26/27.

		NO	NO +SO	SW	NO	NO?	W	NO	NO
	I. Die Brautfahrt.	A	B	C	D	E	F	G	H
Sc. 1	1. Werbg. u. Heimholen der Braut	1	(1)		9—10	(5—7)	16—17	(1—4)	
Sc. 2	2. Mitgift der Braut	2—4	2—5	15—18					
Sc. 3	3. Der Brautritt	6—22	5—16	19—30	11—20	8—13	17—26	5—13	
	a) Der Knappe am Steigbügel	6	5		11				
	b) Der Kummer der Braut	7—8	6	20—21	12	8	(18)		
	c) Des Knappen Frage nach der Ursache	9—11	7—8	(22)	13—14	(9—11)	(19—21)	(5—6)	(11—12)
	d) Ausweichende Antwort der Braut	12—13	9—10	23		12—13	22—24	(7—8)	
	e) Frage der Braut nach der Landessitte	15	11		15				
	f) Antwort des Knappen	16—22	12—16	24—30	16—20				
	α) Hinweis auf die zurückgeschickten früh. Bräute	17—18	13—14	26—28	19—20				
	β) Warnung vor dem goldnen Sessel	19—20		29—30	17—18				
	γ) Rat, in der Brautnacht evtl. eine Kammerfrau unterzuschieben	21—22	15—16						
	Sondermotive: Die Unterhaltung über die Mutter des Bräutigams						25—26		
	Bothwell's Hornblasen		—					9—10	
	Die Mutter sieht den Brautzug und trifft Vorbereitungen zum Empfang des Sohnes	—	—	—	—	—	—	11—13	
	II. Feststellung vom Zustand der Braut.								
Sc. 4	1. Die Sesselprobe	23—24		(31—36)	(21—22)				
Sc. 5	2. Die Dingung der Kammerfrau für die Brautnacht	25—26	17—18	37—39		—			
Sc. 6	3. Die Bettprobe	29—30	(21—24)	(44—47)	(23—24)	(14—16)	(27—30)	(14—17)	
	III. Die Identifizierung der Braut mit dem Mädchen im Wald durch die Geschenke und die Legitimation des Kindes sowie Anerkennung des Mädchens.								
Sc. 7	1. Erstes Mutter-Sohn-Motiv	33—37	25—30	48—51	25—52	17—18	31—35	18	
	a) Zornesausbruch des Sohnes	33—35	25—28	48—51	(25—28)	17—18	31—34	(18)	—
	b) Beschwichtigung d. d. Mutter	36—37	29—30		(28—32)	19	35		
Sc. 8	2. Das Zweifrauen-Motiv	38—62	31—50	52—72	33—46	20—21	36—48	19—25	
	a) Eindringen der Mutter in das Gemach der Braut	38—39	31	52—53				(19)	
	b) Frage der Mutter nach dem Vater des Kindes	40	32	54	(33—34)		36	20	
Zw.-Sc.	c) Geständnis der Braut	41—58	32—47	55—68	35—43	20—21	37—48	21—25	
Zw.-Sc.	α) Das Mädchen wird für den Gang in den Wald bestimmt	43—50	34—40	4—6 59—61	1—3 35—38	(1)	1—8 —		1—6
Zw.-Sc.	β) Auftauchen des fremden Jünglings beim Plücken d. Blume	51—52 53—54	41—42 43—44	(7—9) (62—64) 10—11	(4—5) (39—40) 6	(20) (2—3)	(9—10) (38—39) 11—13	(22—23)	7
Zw.-Sc.	γ) Die Vergewaltigung	55—58	(45—47)	65—66 (12—14) (67—68)	41 (7—8) (42—43)	21 (4) (21)	40—42 (14—15) (43—44)	(22—23) (24—25)	8—9 10
	d) Frage der Mutter nach den Geschenken	59	48						
	e) Vorzeigen der Geschenke	60—61	49	69—72	44—46	23—24	45—48		
	f) Beschwichtigung der Braut durch die Mutter	62	50					—	
Sc. 9	3. Zweites Mutter-Sohn-Motiv	63—72	51—58	73—79	47—52	25—29	49—56	26—32	
	a) Frage der Mutter nach dem Verbleib ihrer Geschenke	64—67	(51—53)	(73—74)	(47—48)	(25)	(49—51)	(27)	
	b) Geständnis des Sohnes und Klage um d. verl. Mädchen	68—70	54—56	75—77	49—50	26—27	52—54	28—30	
	c) Identifizierung der Braut mit dem Mädchen im Wald	71—72	57—58	78—79	51—52	28—29	55—56	31—32	
Sc. 10	4. Legitimation des Sohnes durch die Inschrift	73—74	59—60	84—85	53—54	30—31			
	5. Anerkennung des Mädchens und ihres Kindes.		61	80—83	(55—56)	32	57—58	33	

Das Fragment H schließlich hat von dem Hauptmotiv der Brautfahrt nur die Frage an die Braut, warum sie unfähig zum Reiten sei. Wer die Frage stellt, wird jedoch nicht gesagt.

ad II: Im zweiten Hauptzug weichen die überlieferten Versionen stark von einander ab.

Mit eigentlichen Jungfräulichkeits p r o b e n haben wir es nur in den Versionen A, B, C und D zu tun. A hat deren zwei, die des goldenen Sessels, — ein Motiv, das in seiner Doppeldeutigkeit durch Zersingen wohl den eigentlichen Sinngehalt verloren hat —, und die Bettprobe: die Befragung von Kissen und Bettüchern über die Jungfräulichkeit der Braut und die Antwort über die Täuschung. Zwischen die beiden Motive schiebt sich das Motiv von der Dingung der Kammerfrau für die Brautnacht.

In B fehlt das Motiv von der Sesselprobe. Vielleicht hat *Scott* es bei der Überarbeitung der Ballade, — er stützte sich u. a. ja auf die Tradition der *Mrs. Brown*, Version A b —, als sinnlos ausgelassen. Nach dem Brautritt folgt sofort die Dingung der Kammerfrau für die Brautnacht. Bei der Bettprobe befragt der Bräutigam außer Kissen und Bettüchern auch noch das Schwert über die Jungfräulichkeit. *Child* hält das Schwert zwar für "*probably an editorial insertion*" [28]).

Ähnlich wie A hat C das Motiv von der Dingung der Kammerfrau zwischen den beiden Jungfräulichkeitsproben. Im Gegensatz zu A hat aber die Sesselprobe hier eine wirkliche Funktion. Denn dadurch, daß die Braut sich unaufgefordert in den goldenen Sessel setzt, in den

"nae leal maiden
Eer sits down till they be bidden"

wird ja bereits die Feststellung von ihrem Zustand gemacht. Doch wird der Eindruck durch *Billie Blin's* Eintreten für die Braut verwischt [29]). Andererseits erfolgt abweichend von A und B in C die Aufdeckung von der Täuschung mit der untergeschobenen Braut durch *Billie Blin.*

In D, wo die Braut dem Rat des Knappen folgt, mißlingt die Sesselprobe. Die Feststellung vom Zustand der Braut macht der Bräutigam in der Brautnacht ohne irgendwelche zauberischen Mittel.

Auch fehlt in den Versionen E, F und G, die die beiden Motive von der Sesselprobe und von der Dingung der Kammerfrau

---

[28]) *Child* I, S. 63.

[29]) *Jamieson, Illustrations of Northern Antiquities, p.* 343, *doubts, but without sufficient reason, the Billie Blin. Ch.* I, S. 63.

für die Brautnacht auslassen, die Jungfräulichkeitsprobe mit zauberischen Mitteln während der Brautnacht. Die Braut gesteht dem Bräutigam, daß sie ihre Jungfräulichkeit verloren hat.

Das Fragment H hat das II. Hauptmotiv nur lückenhaft.

ad III: Die drei Motive des III. Hauptzuges sind in allen Fassungen der Ballade, mit Ausnahme des Fragmentes H enthalten. Wie die Tabelle zeigt, fehlen nur kleinere Nebenmotive in einzelnen Versionen. Es erübrigt sich, darauf näher einzugehen, da sie auf den Gang des Geschehens ohne Einfluß sind.

Von Interesse ist aber, daß das Motiv vom Auftauchen des fremden Jünglings im Walde so verschieden behandelt wird. Sein plötzliches Erscheinen steht in den Fassungen A, B und H in ursächlichem Zusammenhang mit dem Pflücken der Blume, ein Motiv, das wahrscheinlich aus *Tam Lin* stammt. In D besteht eine blasse Verbindung mit dem Nüssepflücken. Dagegen handelt es sich in C, E, F und G um eine gewöhnliche Begegnung des Mädchens mit dem Jüngling.

Ferner ist zwar in allen Versionen das Motiv von der Morgengabe. Doch wechseln die Geschenke, nicht nur je nach der Fassung, sondern auch innerhalb ein und derselben Fassung, wie die nachstehende Übersicht zeigt:

rs. Des Mannes Geschenke an das Mädchen nach dem Zusammensein im Walde		Das Vorzeigen der Geschenke seitens der Braut in der Geständnisszene	Frage der Mutter an den Sohn nach ihren Geschenken
1	2		
	a lock of yallow hair a carket of gude black beads a gay gold ring a little penkniffe	a' the tokens	gay goud ring little penkniffe yallow hair good black beeds
	a lock o his yellow hair a carknet o bonny beads a gay gold ring	a' the tokens	bonny beads gay gowd ring
gay gold ring a cuttie knife three laughters o his yellow hair	gay gold ring three laughters o his yellow hair	the knife with the siller heft three laughters of his yellow hair	the ring the cuttie knife
a chain o gold a gay gold ring three locks o his yellow hair	a chain o gold a gay gold ring three locks o his yellow hair	these four things	my weddingring
a pair o gloves a gay gold ring	a pair o gloves a gay gold ring	the ring	the ring
a pair o grass-green gloves a gay gold ring three plaits o his yellow hair	a pair o grass-green gloves a gay gold ring three plaits o his yellow hair	these three tokens	the grass-green gloves the gay gold ring
	a pair o green gloves a gay gold ring three laughters of his yellow hair		the green gloves the gay gold ring (letzterer nur in der Antwort des Sohnes).
a gay goud ring			

Am konstantesten ist das Geschenkmotiv des Ringes. In allen Fassungen ist der Ring erwähnt, und zwar sowohl bei der Erzählung von den Abschiedsgeschenken im Walde, wie auch im 2. Mutter-Sohn-Motiv, wo er als Beweismittel für die Identität der Braut mit dem Mädchen im Walde dient. Man darf das Ringmotiv, das obendrein am sinnvollsten unter den Geschenken der Morgengabe ist, wohl als das ursprünglichste und volkstümlichste ansetzen. Die anderen Geschenke, deren Sinnbezug weniger tief geht, wurden nachlässiger behandelt; sie wurden in dem zweiten Mutter-Sohn-Motiv in einigen Versionen fortgelassen.

In den Fassungen A—E hat das Kind *on his breast bane* eine Inschrift, die seines Vaters Namen enthält und es somit legitimiert. In C und E findet sich eine weitere Inschrift in der rechten Hand. B—G geben abschließend noch das Motiv der Rehabilitierung der Braut durch den Bräutigam und der Anerkennung seines Kindes.

§ 16.

Die Übersicht über die Motivvariation der einzelnen Balladenfassungen zeigt, daß trotz allgemeiner Übereinstimmung der Balladenfabel der Vorstellungsgehalt ganz verschieden, aber unabhängig vom jeweiligen Aufzeichnungsgebiet ist. Die Ursachen des Geschehens werden teils in der Sphäre des Magischen, teils in der Sphäre der realen Wirklichkeit gesucht. Mehr oder weniger spiegeln die Fassungen ein magisches Weltbild wider:

Das Geschehen, das sich um die Braut als die ideale Hauptfigur konzentriert [30]), ist aus ihrer Perspektive gesehen. Durch das Los wird sie für den Gang in den Wald bestimmt (Versionen A, B, C, D, F, H); oder aber der Bräutigam wählt sie bei der Werbung durch das Los unter mehreren anderen Mädchen aus (Version E und G). Beim Pflücken der Blume (Nuß) taucht der fremde Jüngling auf, der ihr die Ehre nimmt (Versionen A, B, D, H). Sie wird der Sesselprobe unterworfen ((A), C und D). Die Jungfräulichkeitsprobe der Brautnacht ist für sie gedacht (A, B, C). Erst die Geschenke (insbesondere der Ring) bringen ihr die Lösung des Konfliktes (Versionen A—G); und die Inschrift legitimiert ihr Kind (Versionen A—E).

In C ist der Versuch gemacht, der Braut bei der Sesselprobe in *Billie Blin* einen helfenden Hauskobold zu geben. Auch die List bei dieser Probe in D und der Plan zur Unterschiebung der

---

30) *Olrik*, Epische Gesetze der Volksdichtung 12 u. 13.

Kammerfrau für die Brautnacht (A, B, C) bedeuten einen schwachen Ansatz dazu, sich der Wirkung der verhängnisvollen Kräfte zu entziehen. Im wesentlichen ist die Braut jedoch vollkomen passiv gegenüber dem Geschehen, das sich an ihr vollzieht.

Das menschliche Geschick wird also, — die Versionen E, F, G und zum Teil auch D zeigen ein Abrücken von magischen Vorstellungen zu Gunsten der empirischen Wirklichkeit —, gesehen in der Abhängigkeit von etwas Irrationalem, etwas Zufälligem, das aber nicht als einzige übermenschliche Macht, etwa das Schicksal, vorgestellt und geglaubt wird, sondern als eine Vielheit verhängnisvoll wirkender Kräfte (latenter Schicksalsglaube), die mehr oder weniger Menschen, (hier dem Bräutigam und seiner Mutter), dienstbar sind.

§ 17.

Bei der Auswahl der besten Zauberballade von *Gil Brenton* müssen von vornherein das Fragment H und die Versionen B und C ausscheiden. Das Fragment H, das erst 1826, also verhältnismäßig spät, aufgezeichnet wurde, hat zwar die Vorgeschichte sehr gut überliefert, doch fehlt von der Haupthandlung das Wesentlichste. B ist von *Scott* nach drei Quellen zusammengestellt; desgleichen ist *Cromek's* Fassung C von *Cunningham* überarbeitet. Als Volksballaden sind die beiden Texte daher unzuverlässig. Weiterhin kommen die Versionen E, F und G nicht in Betracht, da in ihnen das poetische Element des Zaubers der realen Wirklichkeit gewichen ist. Ein schwacher Rest liegt noch in den Geschenken, die in den Fassungen aber wohl kaum noch in ihrem magischen Symbolgehalt gewertet sind. Auch D hat nur geringe Spuren des Magischen, dagegen deutliche Neigung zum Realen. Es soll deshalb Fassung A, die in dem Thema: Jungfräulichkeitsprobe für eine Braut, die unter magischem Zwang ihre Jungfräulichkeit eingebüßt hat, die geschlossenste Fassung darstellt, für die struktur- und stilkritische Untersuchung zu Grunde gelegt werden.

Diese Version reicht in der Familientradition der Mrs. Brown bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts zurück. Sie ist auf Grund der bisherigen Unterlagen die nachweislich älteste. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß sie die älteste Fassung überhaupt ist. Für die übrigen Versionen ist es bisher nicht möglich, die mündliche Tradition so weit zurück zu verfolgen.

§ 18.

Die Balladenfabel mit ihrer Aufteilung in zwei Handlungen gliedert sich in drei große Hauptsituationen (Brautfahrt - Jungfräulichkeitsprobe - Identifizierung der Braut mit dem Mädchen

aus dem Wald, sowie Legitimierung des Kindes[31]), deren jede in mehrere Scenen zerfällt. Die Haupthandlung wickelt sich in 10 Scenen ab, und die kleinere Vorgeschichte schiebt sich mit 2 Scenen in die achte Scene der Haupthandlung ein.

Der innere Aufbau mit Rückgreifen auf etwas Vorhergehendes widerspricht der Tendenz der guten Volksballade, die mit einer einheitlichen Handlung Einsträngigkeit anstrebt[32]). Aber in der vorliegenden Ballade ist die eingeschobene Geständnisscene mit der Vorgeschichte zur Fortführung der Haupthandlung notwendig. Denn innerhalb dieser Handlung entsteht ja der Konflikt erst dadurch, daß Braut und Bräutigam sich gegenseitig nicht wiedererkennen und daß vor der Beibringung der Geschenke nichts Aufklärendes geschieht. Durch Vorwegnahme des Geständnisses würde der eigentliche Konflikt fehlen und die Balladenfabel zerfallen.

Einen mißlungenen Versuch der Einsträngigkeit zeigen z. B. die Fassungen C, D, E und F, — H scheidet als Fragment aus, — die die Vorgeschichte an den Anfang setzen, ohne auf das Geständnis im letzten Teil verzichten zu können. Damit ist die Struktur zerrüttet. Die Spannung des Hörers erlahmt bereits vor dem ersten Höhepunkt.

Durch die Verschmelzung der beiden Handlungen ergeben sich in A. ebenso wie in B und G, drei Gipfelpunkte: Jungfräulichkeitsprobe, Vergewaltigung und zweite Mutter-Sohn-Scene. Die Untersuchung des Balladenstils im Zusammenhang mit der Struktur der einzelnen Scenen bzw. Strophen wird ergeben, daß die beiden ersten Höhepunkte charakterisiert sind durch das Vorkommen von „Gemeinstrophen“[33]), alle drei durch Häufung der symbolischen Darstellung und die ersten beiden insbesondere durch magische Dingsymbole (Sinnbildhandlungen) sowie „komponierte Strophenfolgen“[34]).

§ 19.

In die Handlung der Ballade wird unmittelbar mit einer Gemeinstrophe eingeführt:

Str. 1: Gil Brenton has sent over the fame,
He's woo'd a wife an brought her hame[35]).

die typische Strophe zur Schilderung der offiziellen Werbung.

[31]) Vgl. Tabelle über die Motivvariation § 15.
[32]) *Olrik* Epische Gesetze 7.
[33]) W. Schmidt, a. a. O., S. 145.
[34]) W. Schmidt, a. a. O., S. 123.
[35]) Die gleiche Str. hat *Ch.* Nr. 6 *Willie's Lady:*
Str. 1: *Willie has taen him oer the fame,*
He's woo'd a wife and brought her hame.

Das *over the fame* zieht das Bild von den Schiffen mit der Mitgift der Braut nach sich. Realistisch darf man die Zahl *sevenscore* wohl nicht auffassen. Die Zahl 7 gilt als ziemlich formelhaft, ist in der volkstümlichen Übertreibung Gefühlsmetapher für den Reichtum der Mitgift. Es ist daher auch unwesentlich, daß die Zahlenzerlegung in den Strophen 3, 4 und 5 mit der Summe in Str. 2 nicht übereinstimmt. Die verwirrende Gesamtheit, die man gleichsam ankommen sieht, — *came her with*, — wird nur jetzt in kleinere Gruppen aufgelöst. Die Ballade stilisiert diese Schilderung in drei Strophen durch Anapher mit inhaltlicher Steigerung des Versendes vom *wine* zum *goud sae red*. In der Überschreitung der Dreizahl (6 Glieder) zeigt sich die Freude am Verweilen bei dem prächtigen Bild. Die Sinnwiederholung dieser Schwellstrophen intensiviert nochmals den Eindruck vom Reichtum der Mitgift. Dennoch sind die Schwellstrophen nicht rein ausmalend. Denn die Mitgift als Symbol des gesetzmäßigen Übergangs des Mädchens aus der Sippe des Vaters in die des Bräutigams [36]) steht in der Ballade im Kontrast zu der Besorgnis der Braut, wonach auf eine vorangegangene heimliche Verbindung zu schließen ist.

Der Kontrast wird vertieft in der dritten Scene, in der die Braut selbst im Mittelpunkt steht. Nur ein Ausschnitt aus der Brautfahrt wird gegeben, der Brautritt, der mit wenigen Strichen durch die Funktion *Sweet Willie's* anschaulich gemacht wird:

Str. 6: Sweet Willy was a widow's son,
An at her stirrup-foot he did run.

Leitmotiv ist ein psychologisches Moment, das dramatisierend die ganze Scene des Brautritts beherrscht. Mit der vornehmen Kleidung und dem Blumenschmuck, — dem Symbol des Reichtums und der Festesfreude, — kontrastiert die seelische Niedergeschlagenheit der Braut, symbolisiert in den unaufhörlich rinnenden Tränen [37]). Die antithetische Struktur der Strophen 7 und 8 unterstreicht diesen Stimmungsgegensatz:

[36]) Vgl. A. Kahlert, Metapher u. Symbol, S. 73/74, Besprechung v. Fair Annie: „Wenn es . . . in Str. 9 heißt:

'The topmast and the mainmast
Shone like the silver free'

so wird der Kontrast zu dem Glanz und der Pracht der neuen Braut in diesem Symbol gefaßt, und zugleich ist es ein Symbol des Recht- und Gesetzmäßigen gegenüber der rechtlos Gewordenen".

[37]) Vgl. W. Schmidt, Die Entwicklung d. engl.-schott. Volksballaden, Anglia 1933, S. 180: „Seelisches wird nicht benannt; es wird in seiner sinnlichen Ausdrucksbewegung belassen."

Str. 7: An she was dressed i the finest pa,
But aye she loot the tears down fa.

8: An she was deckd wi the fairest flowers
But aye she loot the tears down pour.

Hier wird die Freude durch ein Doppelsymbol: *finest pa* und das im Anlaut gebundene *fairest flowers*, der Kummer durch Wiederholung des Dingsymbols *tears* ausgedrückt.

Durch die Strophen 6—8 ist der Dialog zwischen dem Knappen und der Braut genügend vorbereitet. *Sweet Willy's* Frage nach dem Kummer[38]) steigert sich in Gemeinstrophen[39]) vom Belanglosen zum Bedeutungsvollen, vom Konkret-Anschaulichen zum Seelisch-Abstrakten, das durch zweimalig wiederkehrende progressive Form den Hauptton erhält:

Str. 9: "O is there water i your shee?
Or does the win blaw in your glee?

10: Or are you mourning i your meed
That eer you left your mither gueede?

11: Or are ye mourning i your tide
That eer ye was Gil Brenton's bride?"

Mag auch diese Strophenfolge durch Aufnahme eines 4. Gliedes über die Dreizahl hinausgehen, im Zusammenhang mit der Antwort der Braut, die die Worte des Knappen mit Umstellung der beiden letzten Strophen wiederholt, ergibt sich die typische Stilisierung des Dialogs. Der Grund des Kummers wird in dem Bild vom Verlassen der Mutter verdeckt:

Str. 14: "But I am mourning i my meed
That eer I left my mither gueede."

Dies Bild vom Aufgeben der Heimat ergibt sich für die Braut vielleicht analog zur Preisgabe eines andern kostbaren Gutes, ihrer Jungfräulichkeit.

Mit der Antwort kommt sie selbst jedoch nicht zur Ruhe. Nach dem vorübergehenden Abebben der Spannung, die über der

---

38) Der Page steht in *Ch.* Nr. 5 weniger in einem dienenden als in einem Vertrauensverhältnis zu den Hauptpersonen. Sein Name: *Sweet Willy* deutet bereits darauf hin. Es wird weiter betont durch die Frage nach dem Kummer der Braut, zu der er sonst wohl kaum berechtigt wäre. Auf die ehrenvolle Stellung des Pagen weist auch Wirth hin: Untersuchungen über formelhafte u. typ. Elemente in d. engl.-schott. Volksballade, S. 7.

39) Die Strophenfolge findet sich auch in *The Cruel Brother*, *Ch.* Nr. 11 B, Str. 15—16, wo es sich um eine auf den Tod verwundete Braut handelt. *Child* erwähnt die typische Frage ferner für eine skandinavische Version der *Leesome Brand*-Ballade.

Scene lastet, bricht die innere Unruhe der Braut erneut in der Frage nach der Landessitte hervor. Die Tränen und der erste Dialog über den Kummer sind nur Vorstufen. In einigem Abstand und ziemlich unvermittelt folgt die dritte Stufe, der Kernpunkt der Niedergeschlagenheit: die Sorge der Braut, welche Aufnahme sie in der neuen Heimat finden wird. Scheinbar lenkt die Frage von dem Kummer ab. Aber die einfache Formel:

Str. 15: "But bonny boy tell to me
What is the customs of your countrie?"

verhüllt nur die innere Erregung und Unruhe und den vollen Sinngehalt, der aber aus der Antwort des Knappen hervorgeht. Die Strophen 17 und 18 fallen aus dem Rahmen der Ballade heraus wegen des zu realistischen Vorstellungsgehaltes und der übertriebenen Anschaulichkeit, Str. 17 außerdem noch durch abweichenden Rhythmus. Diese Strophen, die im Ton der Einblattdrucke auf Sensation hinzielen, sind wahrscheinlich später eingeschoben.

Dagegen gehört zum Gang der Handlung die Warnung vor dem goldenen Sessel, obgleich sie in A bereits zur sinnlosen Formel zersungen ist:

Str. 19: "But whan you come to the palace yate
His mither a golden chair will set.
20: An be you maid or be you nane
O sit you there till the day be dane."

Die gleiche sinnentleerte Formel dient in Str. 23/24 zur Schilderung des Vorgangs selbst, ein Beweis, daß bei der Volksballade, die ja als Lied zu werten ist, bei Aufgeben des Logisch-Inhaltlichen nicht auf die Form verzichtet wird. Eindeutiger ist dagegen des Knappen Warnung vor der Brautnacht und der Rat zur Unterschiebung der Kammerfrau.

In der Abwicklung der Handlung ist die Dingung der Kammerfrau für die Brautnacht notwendig (Brangänemotiv). Die Dingung geschieht in einer befehlsförmigen Bitte mit vielleicht zu realistischer Angabe der geldlichen Entschädigung:

Str. 26: "Five hundred pound, maid, I'll gie to thee
An sleep this night wi the king for me."

Über Weigerung oder Zustimmung geht die Ballade hinweg. Es ergibt sich ja aus dem Folgenden, daß die Dienerin dem Befehl gehorcht. Als stimmungtragend knüpft die Scene an den Brautritt an, denn die Dingung der Kammerfrau ist wiederum Ausdruck der seelischen Unruhe der Braut. Sie sucht sich der näherrückenden Entscheidung, die ihr dunkel, schicksalhaft droht, zu ent-

ziehen. Dabei schwingt aber wohl schon der Gedanke mit, daß sie ihrem Schicksal doch nicht entrinnt.

Die Brautnachtscene wird mit einer Gemeinstrophe eingeleitet:

Str. 27: When bells was rung and mass was sung
An a' man unto bed was gone.

Sie ist der typische balladenhafte Ausdruck für die anbrechende Brautnacht [40] [41]. Daß die Strophe gerade hier verwandt ist, hat einen tiefen Grund. Einmal ist sie Symbol der legitimen Brautnacht und damit stimmungtragend, sodann kommt in dieser Scene die Haupthandlung zum ersten Höhepunkt in der Jungfräulichkeitsprobe. Die Einführung in das Brautgemach, vielleicht durch Sippenangehörige, wie es heute noch in manchen Gegenden Brauch ist, — wird nur angedeutet. Die Ballade nimmt diesen Vorgang nicht zum Gegenstand der Ausmalung, obschon dies bei einer königlichen Hochzeit nahe läge. Daß die Sitte vorausgesetzt wird, ist durch das Passiv genügend wiedergegeben:

Str. 28: Gil Brenton an the bonny maid
Intill ae chamber they were laid.

Wesentlicher im Gang der Handlung ist die Jungfräulichkeitsprobe, veranschaulicht durch die Befragung von *blankets*, *sheets* und *cods*. Alle drei sind Träger des gleichen Sinngehaltes, sind Symbole des Brautbetts, gewinnen aber in dem Nebeneinander der Dreizahl, — wenn auch ohne Steigerung, — an Bildhaftigkeit und intensivierender Ausdruckskraft. Ihre poetische Funktion liegt darin, daß an ihnen neben der Vorstellung: Brautbett zugleich das Irrationale des Magischen, des Zufälligen, erlebt wird.

Der Rhythmus der Doppelfrage *Gil Brenton's*

Str. 30: "Is this a maid that I ha wedded?
Is this a maid that I ha bedded?"

schafft in der stereotypen Wiederholung, die nur am Versende variiert, die Atmosphäre des Magischen. Sie wird durch die

---

[40] Die Gemeinstrophe (Gerüststrophe) von der anbrechenden Brautnacht hat W. Schmidt in seiner Arbeit: Die Entwicklung der engl.-schott. Volksballaden besonders gewertet. Anglia 1933, S. 129—131, S. 132.

[41] Vgl. Fair Annie A. Der Entdeckungsscene „voran geht die Standardstrophe *When bells were rung and mass was sung and all men bound to bed.* Eine Untersuchung der bei *Child* V verzeichneten Stellen ergab, daß diese Standardstrophe nur dann steht, wenn es sich um die Hochzeitsnacht handelt. Die Strophe ist so sehr zum Symbol für diese bestimmte Situation geworden, daß sie gegebenenfalls sogar ganz allein genügt, um die Situation als solche, d. h. als legitime Hochzeitsnacht zu kennzeichnen, ohne daß das irgendwie anders gesagt wird." Kahlert, Metapher u. Symbol, S. 76.

gleichartig stilisierte Antwort der magischen Dingsymbole noch vertieft. Mit Hinzufügen eines steigernden dritten Gliedes, das in beiden Zeilen neben dem Reim noch Alliteration am Schluß hat. (Dreizahl mit Achtergewicht), wird zugleich höchste Spannung und Entspannung erreicht.

Str. 31: It's nae a maid that you ha wedded,
But it's a maid that you ha bedded.
32: Your lady's in her bigly bowr
An for you she drees mony sharp showr.

Die Antwort der magischen Dingsymbole, die den Zustand der Braut durch eine verbale Gefühlsmetapher ausdrückt

for you she drees mony sharp showr

wird in der ersten Mutter-Sohn-Scene nur einseitig ausgesponnen. Um einer vorzeitigen Lösung vorzubeugen, wird das *for you* übersehen. Es wird nur an den Zeilen s c h l u ß von 32_2 angeknüpft. *Gil Brenton's* Gemütsverfassung, sein Zorn, wird anschaulich an seinem Hasten durch die Halle.

O he has taen him through the ha

und in der hyperbolischen Formel der zornigen Klage bei der Mutter:

Str. 33: I am the most unhappy man
That eer was in christend lan.

Die Berechtigung des Zornes über die Enttäuschung unterstreicht Strophe 34 noch durch die scharfe Gegenüberstellung von *maiden meek an mild* und *woman great wi child.*

In der Beschwichtigung und Ablenkung des Sohnes von seinem Zorn . . . . *sport you wi your merry men a* ebenso wie in der verächtlichen Bezeichnung der Braut als *yon base whore*[42]) zeigt die Mutter die sofortige Parteinahme für die Sache des Sohnes, ihre Gefühlsgebundenheit an den Sohn in dem Teilnehmen an seiner Erregung. Ihr Zorn ist aber auch noch bedingt durch den Rückschluß auf die Sesselprobe. Denn die alte Königin, von der die Probe ausgeht, ist doch offenbar dabei getäuscht worden. Nur ist das Wie der Täuschung den Traditionsträgern nicht mehr klar geworden.

Die Gefühlsspannung überträgt sich weiterhin auf die folgende Scene. Bildlich anschaulich wird die Erregung der Mutter gemacht. Mit fast männlicher Körperkraft dringt die alte Königin in das Gemach der Braut ein. Die Heftigkeit ihrer seelischen Er-

[42]) Im Kontrast zu dem *Voraufgehenden for you she drees mony sharp showr.*

regung wird in die ungeheure Wirkung physischer Kraft transponiert.

Str. 38: The auld queen she was stark and strang
She gard the door flee aff the ban.
39: The auld queen she was stark an steer
She gard the door lye in the fleer[43]).

Durch formale und Sinnwiederholung, durch Wiederaufnahme des Subjekts mit dem Pronomen *she* und Alliteration am Versende der beiden ersten Zeilen wird das Bild intensiviert.

In dieser Scene strebt die Handlung zu einem zweiten Höhepunkt. Die innere Bewegtheit und Spannung kommt, wie auch in den bisherigen gefühlsbetonten Scenen durch Dialog zum Ausdruck. Die Frage nach dem Vater des Kindes steigert sich durch die absteigende gesellschaftliche Einordnung: *laird — loon — groom* (Dreizahl mit Achtergewicht), die in der Antwort der Braut negativ als Ausdruck der Entrüstung und zur Zurückweisung der Schmähung dient.

Das folgende Geständnis, das die Spannung zwischen der Königin und der Braut löst, gibt die Vorgeschichte. Die an das Mitgefühl appellierenden Worte der Überleitungsstrophe

Str. 42_2: An my hard wierd I'll tell to thee,

die in der Losscene

Str. 47_2: An ay my wierd it was the hardest

wieder aufgenommen werden, bereiten die Atmosphäre des magischen Zwanges vor, sind stimmungtragend.

In einer echt volkstümlichen Hyperbel wird die Schönheit der *sisters, sisters seven* geschildert. Durch das formelhafte *seven* wirken sie als einheitliche „Gruppe“[44]). Das wird noch unterstrichen in dem gemeinsamen *seven years wark . . . to shape and sue the king's son a sark*, wo in der äußeren Form das musikalische Element durch Vokalwechsel und die Bindung durch Stabreim besonders hervortritt. *the king's son* impliziert von den Schwestern aus: den königlichen Bruder und damit die gesellschaftliche Stellung der Braut. Aus der Gruppe löst sich die jüngste Schwester, aber nicht aktiv handelnd, sondern ganz passiv unter unvermeidlichem Zwang. Durch das Los wird sie für den Gang in den Wald

[43]) Vgl. auch *Child* Nr. 173 *Mary Hamilton* Vers. F (*Old Lady's Collection*) Str. 8:

She paat her fitt to the dor,
But an her knee,
Bolts of brass an iron bands
In flinders she gart flee.

[44]) Vgl. Kühnemund, a. a. O., S. 7.

bestimmt, eine Sinnbildhandlung, an der das Zufällige ihres Geschicks erlebt wird. Sie wird einfach davon betroffen:

Str. 48: "The cavil it did on me fa,
Which was the cause of a my wae.
49: For to the greenwood I must gae
To pu the nut but an the slae.
50: To pu the red rose an the thyme
To strew my mother's bower and mine."

Str. 49_2 und 50_1 intensivieren in Zwillingsformeln durch anaphorische Strophenverschlingung die Sinnwiederholung des Zweckes, der mit dem Gang in den Wald verbunden ist. Die zweite Zeile von Str. 50: *To strew my mother's bower and mine* kann sich in dem gemeinten Sachverhalt zunächst nur auf *rose* und *thyme* beziehen, ist aber auch wohl hier durch Anschlagen des Themas *mother* symbolisch aufzufassen im Zusammenhang mit den Sinnbildhandlungen des Brechens von *nut* und *slae*, *rose* und *thyme*, hinter denen der tiefere Sinn von dem Verlust der Jungfräulichkeit steht.

Die Richtigkeit dieser Annahme wird ja auch gestützt durch die unmittelbar anknüpfende Gemeinstrophe, die den Vorgang im Walde einleitet:

Str. 51: "I had na pu'd a flower but one
Till by there came a jelly hind greeme" [45].

Durch die Sinnbildhandlung des Blumenbrechens ist die Atmosphäre des Zufälligen, des magischen Kausalzusammenhangs mit dem Auftauchen des fremden Jünglings gegeben, dessen gesellschaftliche Stellung die Ballade mit der reichen Kleidung als *some kingis son* kennzeichnet.

Die Atmosphäre des Magischen steigert sich zum Höhepunkt in der Vergewaltigungsscene, in der die gänzliche persönliche Abhängigkeit von dem fremden Jüngling, der ja nicht auf natürlichem Wege kommt, symbolisiert ist. Das Gezwungenwerden wird erlebt in der Parallelstruktur der Sinnwiederholung:

---

[45]) Die Strophe, die wohl ihren Ursprung in Tam Lin *Child* Nr. 39 (A–L) hat, ist der typisch gewordene Ausdruck für das plötzliche Auftauchen des fremden Jünglings, der das Mädchen im Walde vergewaltigt

A 5: *She had nae pu'd a double rose*
A rose but only twa,
Till up then started young Tam Lin
Says, Lady, thou's pu nae mae.

Sie findet sich mit leichten Änderungen auch in *Hind Etin Ch.* Nr. 41 A u. B, sowie in *The King's Daughter Lady Jean Ch.* Nr. 52 A–D. Außerdem verweist *Ch.* auf eine böhmische Ballade, in der der Fremde auftaucht, während das Mädchen Gras schneidet. *Ch.* I, S. 41.

Str. 53: An be I maid or be I nane
He kept me there till the day be dane.
54: An be I maid or be I nae,
He kept me there till the close of day".

In den Geschenkstrophen 55—58, einer komponierten Strophenfolge zur Schilderung der Morgengabe, ist das Maß durch ein viertes Glied, das *pen-kniffe* überschritten. Die Strophen 55—57 enthalten eine Steigerung des symbolischen Gehaltes vom *yallow hair* über die *black beeds* zum *gay goud ring*, der, intensiviert durch begriffsverstärkende Adjektive, Symbol der in legitimer Ehe verbundenen Liebenden ist. In dem *pen-kniffe* von Str. 58 liegt eine Abschwächung durch ein Zuviel. Die Strophe ist wohl als Schwellstrophe anzusehen. Die Entspannung zwischen Königin und Braut liegt in den Beweisstrophen. Sie zeigt sich insbesondere in dem *daughter* der Beschwichtigungsstrophe (62), die in Parallele zu Strophe 36 steht.

Parallel zu 33 ist 63 gebaut, die Einleitungsstrophe zur zweiten Mutter-Sohn-Scene. Zu einem dritten Höhepunkt kommt die Ballade in dem Dialog zwischen Mutter und Sohn. In der komponierten Strophenfolge 64—67, die aber die Geschenke ganz wahllos, unbekümmert um den Gefühlsgehalt (*ring, pen-kniffe, yallow hair, black beeds*) nennt, fehlt die Steigerung; wir haben nur eine Intensivierung durch Aufzählung. Das Maßgefühl ist hier noch mehr verloren gegangen als in den Strophen 55—58.

Des Sohnes Antwort, ausgehend von dem Geständnis, er habe die Dinge an ein Mädchen im Wald verschenkt, konzentriert sich auf die Klage um ihren Verlust, in der Ballade anschaulich gemacht durch eine doppelte Gefühlsmetapher, die durch die Parallelstruktur von Str. 69 u. 70 betont wird.

Str. 69: "An I would gi a' my father's lan
I had that lady my yates within.
70: I would gi a' my ha's an towrs
I had that bright burd i my bowrs."

Materielle Werte sind Ausdruck des ideellen Wertens. In der Antwort der Mutter gibt die gleiche Stilisierung mit Wiederaufnahme fast derselben Worte die endgültige Identifizierung der Braut mit dem Mädchen im Wald. Ausschlaggebend ist also nicht ihre Persönlichkeit, ihre Schönheit, sondern die Beweiskraft der Geschenke, der gefühlsbetonten Dingsymbole.

Die Rehabilitierung der Braut wird durch Legitimierung ihres Kindes anschaulich gemacht. Es wird nicht gesagt, daß *Gil Brenton* sie nunmehr wiedererkennt, oder daß er die Geliebte in vollen Ehren aufnimmt. Wieder gibt ein Zeichen, etwas sinnlich

Gegebenes, Zufälliges, aber konkret Anschauliches den Ausschlag und den Ausklang, die Inschrift auf des Kindes Brust: *"Gil Brenton is my father's name."*

§ 20.

In der Struktur lehnt sich B an A an. C hat mit D, E und F den gemeinsamen Strukturfehler vom zweimaligen Aufnehmen der Zwischenhandlung. Alle Fassungen sind szenisch durchgegliedert.

Die Jungfräulichkeitsprobe.

Abweichend von A ist in der Version B (*Scott*) die Sesselprobe wohl wegen der Sinnlosigkeit fallen gelassen. Aber der Jungfräulichkeitsprobe während der Brautnacht fehlt das eigentliche poetische Element. Denn bei der Befragung der Brautbettsymbole (*blankets, bed, sheets*) geht der tiefe Sinnbezug zu dem Unerklärlichen des Magischen verloren. Mit der Apposition *inchanted web* wird das Magische beim Namen genannt. Es wird offen ausgesprochen, was in A latent vorhanden ist und als etwas Irrationales an anschaulichen Dingen gespürt und erlebt wird. Das distanzierende *inchanted* (unterscheidendes Adjektiv) ist unvolkstümlich. Denn das Volk steht nicht b e w u ß t ü b e r dem Erleben des Magischen, sondern u n b e w u ß t d a r i n.

Mag auch das Schwert vielleicht als Symbol der Verteidigung häuslicher Ehre gelten, so ist es doch wohl als Einschiebsel zu werten. (*"The sword is probably an editorial insertion"* Child Bd. I, S. 63). Es bedeutet hier in der Frage durch Überschreiten der Dreizahl eine Abschwächung und beweist weiterhin, daß der Sinn für den Gefühlsgehalt der Szene verlorengegangen ist. Auch in der Antwort mit der Aufdeckung der Täuschung, analog A durch Dreizahl mit Achtergewicht gegeben, kann trotz der rhythmischen Steigerung die Atmosphäre des Magischen kaum noch vermittelt werden.

In C (*Cromek*) sind die beiden Proben durch das Dazwischentreten des *Billie Blin*[46]) während der Sesselprobe möglich.

Nach dem für die Braut ungünstigen Ausgang dieser Probe sagt die Mutter, welche Beziehung zwischen der Braut und dem goldenen Sessel besteht:

Str. 34: In that chair nae leal maiden
Eer sits down till they be bidden.

[46]) Auf die Figur des *Billie Blin* werde ich bei der Besprechung von *Willie's Lady, Ch.* Nr. 6 noch zurückkommen.

Das Eintreten *Billie Blin's* für die Braut bedeutet eine Stauung in der Abwicklung der Handlung. Denn durch die Sesselprobe ist ja bereits ein Ansatz zur Aufklärung des Sachverhalts gegeben; und in der Brautnachtszene ist es wiederum *Billie Blin*, der die Täuschung mit der untergeschobenen Braut aufdeckt. Seine Antwort ist in drei sich steigernden Gliedern mit Achtergewicht gestaltet:

Str. 44: "Now tell to me ye Billie Blin
If this faire dame be a leal maiden."

45: "I wat she is as leal a wight
As the moon shines on in a simmer night.

46: I wat she is as leal a may
As the sun shines on in a simmer day.

47: But your bonny bride's in her bower
Dreeing the mither's trying hour."

Eine Funktion hat die Sesselprobe auch in D (*Buchan*). Hier gelingt der Braut auf Grund der Warnung ihre List. Der Vorgang steht in komponierter Strophenfolge mit Wiederaufnahme der Warnungsworte des Pagen, der die Braut heimgeleitet hat.

Str. 21: When she came in upon the floor
His mother met her wi a golden chair.

22: But to the high seat she made her boun
She knew that maiden she was nane.

In D spielt sich, ebenso wie in den Versionen E, F und G die Entdeckung vom Zustand der Braut ohne außermenschliche Kräfte ab.

D Str. 23: When night was come they went to bed
And ower her breast his arm he laid.

24: He quickly jumped upon the floor
And said "I've got a vile rank whore".

E Str. 14: When they were down to supper set
The weary pain took her by the back.

15: What ails my dearest and dayly flower?
What ails my dearest to make such moan?

16: I am with child, and it's not to thee,
And oh and alas! What shall I do!

F Str. 27: But when lords and ladies at supper set
Her pains they struck her in the back.

28: When lords and ladies were laid in bed
Her pains they struck her in her side.

29: Rise up, rise up, now, Lord Brangwill [47]),
For I' m wi child an you do not know't.

[47]) Wohl Kontamination aus *Earl Brand*.

G Str. 14: When day was gane and night was come,
"What ails my love on me to frown?

15: Or does the wind blow in your glove?
Or runs your mind o another love?"

16: "Nor blows the wind within my glove
Nor runs my mind on another love.
17: But I nor maid nor maiden am
For I'm wi bairn to another man".

(Inhaltl. Steigerung m. Achtergew.)

Während D und F in der Gestaltung dieser Szene zum platten Realismus neigen, verlegen E und G die Handlung mehr ins Seelische. Besonders in E kontrastieren Besorgnis und verzweifelte Offenheit in der rhythmisch-klanglichen Frage (Str. 15) und dem herausgestoßenen Geständnis (Str. 16). G hat die Gemeinstrophe der Brautnacht, jedoch weniger poetisch-musikalisch als A.

Die Vorgeschichte.

B, C, D, F und H setzen an den Anfang der Vorgeschichte das Loswerfen der Schwestern wegen des Ganges in den Wald. In B, C, D und H sind es sieben Schwestern, in F drei, also jeweils typische Zahlen, nicht zur Differenzierung der einzelnen Schwestern, sondern nur zur Bezeichnung der Gruppe. Alle Fassungen betonen die schicksalhafte Abhängigkeit von dem Los, der magischen Kraft des Dinges.

Der Zweck des Ganges in den Wald ist symbolisch angedeutet in

B Str. 39: "For to the greenwood I maun gae,
To pu the red rose and the slae;

40: To pu the red rose and the thyme
To deck my mother's bower and mine."

C Str. 60: "To pu the lily an the rose
To strew witha' our sister's bowers."

D Str. 37: "For to pu the finest flowers
To put around our summer bowers."

F Str. 7: "
Till I had to the woods to gae.

8: To pull the cherry an the slae
And to seek our brither, we had nae mae."

Der Gehalt dieser Sinnbildhandlungen wird nicht vertieft durch die Gemeinstrophe aus *Tam Lin* in C, F, E und G:

C Str. 63: "There I met a handsome childe."

F Str. 9: "But as I was walking the leas o Lyne
I met a youth gallant and fine."

E Str. 20: "As I was walking once late alone
I spy'd a lord both brisk and young."

G Str. 22: "But as I walked in the lowlands my lane
I met a gentleman gallant and fine."

In D ist die Gemeinstrophe zerfallen.

D Str. 39: "Unto the greenwood I did gang
And pu'd the nuts as they down hang.

40: I had nae stayed an our but one
Till I met wi a highlan groom."

B und H geben mit Verwendung der Gemeinstrophe die gleiche Atmosphäre wie A.

B Str. 41: "I hadna pu'd a flower but one
When by there came a gallant hande."

H Str. 7: She hadna' pued a flower but one
When by there came an earl's son.

Die gänzliche persönliche Abhängigkeit von einer übermenschlichen Macht wird wie in A symbolisiert in der Vergewaltigung, wiedergegeben durch Parallelstruktur mit Sinnwiederholung.

B Str. 43: "And be I maid or be I nae
He kept me there till the close of day.

44: And be I maid or be I nane
He kept me there till the day was done."

C Str. 10: "And was I weel or was I wae
65: He keepit me a' the simmer day.

11: An though I for my hame gaun sich(t)
66: He keepit me a' the simmer nigh."

F 11—13 "He keepit me sae lang, sae lang
bzw. 40—43 Till the maids in the morning were singing their song.
Would I wee or would I way
He keepit me a the long simmer day.
Would I way or would I wight,
He keepit me the simmer night."

H Str. 8: "And was he well or was he wae
He keepit me that summer's day.

9: And was he weel or was he weight
He keepit me that summer's night."

Die Szene wird in den Fassungen D, E und G nur durch eine Strophe angedeutet: Die Fassungen betonen damit die rein natürliche Wertung des Vorgangs.

D Str. 6: He keepit her (me) so late and lang
(41): Till the evening set and birds they sang.

E Str. 3: He keepit her (me) so long and long
(21): From the evening late till the morning came.

G Str. 23: "He keepit me there sae late and sae lang
Frae the evening late till the morning dawn."

Auf die Unbeständigkeit der Geschenksymbole ist bereits bei der Motivvariation hingewiesen (vgl. § 15). Wesentlich ist, daß der Ring, der in allen Fassungen mindestens einmal als *gay goud ring* in seinem Symbolgehalt gewertet ist, letzten Endes bei der Identifizierung der Braut mit dem Mädchen im Wald den Ausschlag gibt.

Die Rehabilitierung der Braut.

Während in A zur Rehabilitierung der Braut ein einfaches Symbol: die Inschrift auf des Kindes Brust, genügt, — C hat eine Doppelinschrift, die durch den Parallelismus intensivierend wirkt, — fügen B, D und E noch besonders Schlußstrophen mit der ehrenvollen Aufnahme der Braut und des Kindes an. Diese besondere Betonung ist ein Beweis, daß der symbolische Gehalt der Inschrift nicht mehr verstanden wurde.

In F (*Motherwell*) und G (*Herd*) ist die endgültige Konsequenz mit Auslassen der Inschrift gezogen.

Das zweite Mutter-Sohn-Motiv.

Die hyperbelhafte Klage des Bräutigams um den Verlust des Mädchens aus dem Wald haben alle Fassungen in komponierter Strophenfolge mit der Antwort der Mutter. In B und G ist die Übertreibung sogar bis zur Sinnverdrehung getrieben:

B Str. 56: But I wad gie my very life
I had that ladye to my wife.

Nach *Child I*, S. 80 ist die Str. in B auf G zurückzuführen.

Realistische Plattheiten.

Über die realistische Darstellung bei der Entdeckung von dem Zustand der Braut geht F noch hinaus durch zu rohe Anschaulichkeit in der Schilderung des zornigen Bräutigams:

F Str. 30: He took up his foot and gave her sic a bang
Till owre the bed the red blood sprang.

C malt das nebensächliche Motiv der heimgeschickten sieben Königstöchter zu derb realistisch in drei Strophen aus.

Das Milieu der Balladenhelden.

Die Fassungen A—C geben für ihre Helden ein anderes soziales Milieu als D—G. In den ersten drei Fassungen ist ein Königssohn der Held (*Gil Brenton, Cospatrick, Childe Branton:* Märchenballaden). In A und B ist es noch am klarsten, da auch die königliche Herkunft der Braut angedeutet ist. Vielleicht hängt mit der andern sozialen Schicht in D—G (*Lord Dingwall, Lord Benwall, Lord Brangwill, Bothwell*) das Fehlen des Mitgiftmotivs zusammen, das in A—C um des doppelten Kontrastes willen breit ausgemalt ist.

Der Refrain der Ballade.

Der Refrain findet sich sowohl in den Fassungen, die stärker zum Realen neigen wie auch in dem fein durchgestalteten Fragment H, in dem der Gehalt des Magischen gewahrt ist. Er stammt aber wohl aus der Version E, die die Vorgeschichte als eine Art Jagdabenteuer darstellt:

E Z. 2: Hey down etc.
4: Hey down etc.

A. Kahlert, die viel Symbolisches im Refrain sieht[48], hält den *hey down* Refrain für einen Jagdruf, der sich bei der *yeomanry* herausgebildet haben mag.

Ich gebe nachstehend noch den Refrain von D, F, G und H:

D Z. 2: Bowing down, bowing down
4: And aye the birks a bowing.

F Z. 2: Eh down and Oh down
4: Eh down and Oh down

G Z. 2: Hey down and a down
4: Hey down and a down

H Z. 2: Adown, adown, and adown and adown
Adown, adown, and adown and adown.

Zusammenfassung:

Die Untersuchung der Ballade Nr. 5 zeigte die innere Beziehung von Gehalt und Gestalt in den einzelnen Fassungen. Deutliche Eigenheiten und Besonderheiten der verschiedenen Aufzeichnungsgebiete fehlen zwar. Aber abgesehen von den bewußten Überarbeitungen in B (*Scott*) und C (*Cromek*) beweisen die übrigen Versionen die lebendige und eigenwillige Gestaltungskraft

[48]) Kahlert, Metapher und Symbol, S. 112 und 135.

der mündlichen Volkstradition sowohl im Vorstellungsgehalt wie in der Formgebung. In der Vorstellung vom zauberhaft eingreifenden Schicksal ist die mündliche Tradition nicht einengend und begrenzend, sondern Entwicklung und Wandlung. Selbst die Versionen, die von der Sphäre des Unerklärlich-Zauberhaften abrücken, nehmen noch die — zwar schwache — Vorstellung vom verhängnisvoll wirkenden Los auf. In der Form kommt der Anteil der Traditionsträger, namentlich in A durch „Gemeinstrophen", „komponierte Strophenfolgen" und Symbole zum Ausdruck.

Child Nr. 6: *Willie's Lady.*

§ 21.

Die Ballade, die nur in einer Version mit einer Variante, — die nebensächliche Abweichungen aufweist, — in Schottland überliefert ist, stammt aus der Familientradition der *Mrs. Brown*, ist etwa um 1783 aufgezeichnet und geht in der mündlichen Tradition wahrscheinlich bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts zurück [49]).

Nach *Child* liegen aber zahlreiche dänische Versionen der Ballade vor, z. B. *The Wicked Mother-in-law*, ebenso schwedische Versionen und auch eine norwegische [50]) [51]). Man darf daher wohl annehmen, daß die Ballade in Dänemark entstand, zum mindesten wohl in den skandinavischen Ländern und daß sie von dort aus nach Nordost-Schottland (*Aberdeenshire*) gelangte. Die schottische Ballade folgt der Reihe der skandinavischen Versionen, in denen nur von e i n e m Kind die Rede ist [52]).

Das Motiv von der zauberisch verhinderten Geburt ist nicht ausschließlich Balladengut, sondern findet sich auch in der klassischen Mythologie, in sizilischen, rumänischen und wallachischen Märchen [53]), sowie im deutschen Aberglauben. Durch Hexen erschwerte Niederkunft erwähnt z. B. C. Meyer [54]).

---

[49]) Vgl. Anhang Tabelle II.

[50]) *Child* I, S. 82.

[51]) Vgl. auch dazu Mertens, zit. im § 11 dieser Arbeit.

[52]) *Child* verweist auf zwei Klassen dänischer Fassungen: "*principally distinguished by their employing or not employing of the artifice of wax children*": denn "*children in Scandinavian ballads are mostly born in pairs*" (*Child* I, S. 82).

[53]) *Child* I, S. 84/85.

[54]) Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte, S. 253.

§ 22.

Die Balladenfabel zerfällt in nachstehende Einzelmotive:

1) Brautwerbung *Willie's* und Heimholen der Braut (Str. 1).

2) *Willie's* Mutter bereitet der jungen Frau *mickle care* durch zauberische Verhinderung der Niederkunft (Str. 2—3).

3) *Willie's* Versuche, die Hexe durch eine Art Lösegeld (Opfergaben) umzustimmen (*cup* Str. 6—7, *steed* Str. 13—16 und *girdle* Str. 22—24).

4) Dreifache Weigerung der Hexe und Verwünschung der jungen Frau (Str. 8—9, 17—18, 25—26).

5) *Willie's* Weigerung, ein anderes Mädchen zu heiraten (Str. 10, 19 und 27).

In die Motive 3—5 ist verflochten: 6.

6) Die Steigerung des ohnmächtigen Leidens von *Willie's Lady*.
   a) ihre Aufforderung an *Willie*, die Hexe umzustimmen (Str. 11—12 u. 20—21)
   b) ihre Verzweiflung (Str. 28).

7) Das plötzliche Auftauchen des *Belly Blind* (Str. 29).

8) Sein Rat zur List mit dem Wachskind (Str. 30—33).

9) Die zornige Preisgabe der Zaubermittel durch die Hexe (Str. 34—38).

10) Die Lösung des Zauberbannes durch *Willie* (Str. 39—43).

11) Die Geburt des Sohnes (Str. 44).

§ 23.

In *Gil Brenton* ist nur angedeutet, daß der Bräutigam und seine Mutter über ein Wissen um magische Kräfte verfügen, die entscheidend in das Leben der Braut eingreifen. Der Grund bei der Jungfräulichkeitsprobe ist sogar sittlich gut. In der vorliegenden Ballade wird der Zauber aber veranlaßt durch persönliche Abneigung, durch persönlichen, unbegründeten Haß von *Willie's* Mutter gegen die Schwiegertochter. Wir haben es demnach mit einem ganz ausgesprochenen Bosheits- oder Schadenzauber zu tun, dessen Opfer die junge Frau ist. Das Zufällige, Schicksalhafte, wie Los, Blumenbrechen und Geschenke in *Gil Brenton*, kommt nicht zum Ausdruck, lediglich das absolut Bösartige magischer Kraft, das Blind-Unheimliche. *Gil Brenton* und seine Mutter haben zwar die Möglichkeit, sich übermenschliche Kräfte dienstbar zu machen. Doch ist die Beschäftigung mit

diesen Dingen nicht etwas Ausschließliches. Außerdem handelt es sich bei der Probe um ein Entweder-Oder. Es ist von vornherein nicht sicher, daß das Ergebnis zu Ungunsten derjenigen ausfallen muß, die der Probe unterzogen wird. Dagegen ist die Aktivität der Hexe in *Child* Nr. 6 ausschließlich auf das Böse, auf das Negative, gerichtet: auf Vernichtung des schuldlosen Menschen. Die Opfergaben anzunehmen, würde dem eigentlichen Wesen der Hexe widersprechen, das von Grund auf böse ist, vernichten muß. Viel stärker als in Gil Brenton ist hier der unheimliche, dämonisierte Mensch, die Hexe in der Isoliertheit von den übrigen Menschen gesehen. *Willie's* Mutter ist *that vile rank witch of vilest kind.* Ihr Vernichtungswille richtet sich sowohl gegen die junge Frau, wie auch gegen ihr eigenes Geschlecht. Denn dadurch, daß sie das Leben der Schwiegertochter bedroht, ist auch die Existenz von *Willie's* Kind, also ihres Enkels, in Frage gestellt [55]).

Die Lösung von dem Zauberbann wird möglich durch die übermenschliche Hilfe des *Belly Blind*, der wie ein *deus ex machina* plötzlich auftaucht, den Zauber zwar nicht direkt löst, aber den Rat zu der List gibt.

Nach der Vorstellung der Ballade ist der Mensch (die junge Frau) demnach von zwei sich gegenseitig ausschließenden Dämonen abhängig (Ansatz zu einem dualistischen Fatalismus). Die junge Frau hat auf Bann und Lösung keinen Einfluß, ebensowenig wie *Willie*, der ohnmächtig ihrem Leiden zusehen muß. Rein magisch ist das Weltbild von *Child* Nr. 6 nicht. Mit christlichen Vorstellungen haben sich primitive und mittelalterliche Dämonenvorstellungen gemischt. Das Wenige, das der Ballade von einem christlichen Milieu anhaftet, in dem sie doch wahrscheinlich entstand, ist der Hinweis auf *your boy's christening.*

§ 24.

In diesem Zusammenhang soll auf die Gestalt des *Belly Blind* näher eingegangen werden, der in vier schottischen und einer englischen Ballade vertreten ist: *Gil Brenton*, *Child* Nr. 5 C; *Willie's Lady*, *Child* Nr. 6; *Young Beichan*, *Child* Nr. 53 C; *The Knight and Shepherd's Daughter*, *Child* Nr. 110, D. F und G sowie *King Arthur and the King Cornwall*, *Child* Nr. 30.

In der Einleitung zu *Gil Brenton* sagt *Child*: "*In all he is a serviceable household demon of a decidedly benignant disposi-*

[55]) Vgl. auch *Child* Nr. 216: *The Mother's Malison or Clyde's Water.*

tion in the first four, and, though a loathly fiend with seven heads in the last, very obedient and useful when once thouroughly subdued. He is clearly of the same nature as the Dutch belewite and German bilwiz, characterized by Grimm as a friendly domestic genius, penas, guote holde . . ." *Child* vermutet, daß "*bil*" "*a just and kindly-tempered being*", bedeutet und führt als Beispiele dazu die Brüder *Bilvis* und *Bölvis* im 7. Buch von Saxo Grammaticus an und die Doppelbezeichnung für Odin in der Edda. *Bilvis* ist "*an aged counsellor whose bent is to make place while his brother Bölvis, a blind man, is a strife-breeder and mischief maker. The same opposition of Bil and Böl apparently occurs in the Edda, . . .: Bil-eygr and Böl-eygr are appellations of Odin which may signify mild-eyed and evil-eyed*" [56]).

Child's Erklärung des Wortes *bilwis* wird durch neuere Forschungen bestätigt: „Wahrscheinlich bedeutet die erste Silbe so viel wie ‚wohlwollend' (im Altenglischen als *bilewit* erhalten) und bezeichnete die Eigenschaft eines heidnischen Gottes. Die Übertragung auf einen schädigenden Korndämon ist als Begütigung aufzufassen (vgl. Eumeniden-Erinnyen). Die zweite Silbe gehört wahrscheinlich zu der Wurzel unseres Wortes ‚Wissen', wird aber in den verschiedenen Namenformen des *Bilvis* sowohl an ‚weiß' wie an ‚weise' angelehnt. . . . Die *Bilvis*vorstellung ist vielgestaltig, die ersten Zeugnisse des 13. Jahrhundert schildern den *Bilwis* als Naturdämon, dessen Geschosse die Menschen verletzen. Im Willehalm des Wolfram von Eschenbach aus dem 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts heißt es:

„si wolten, daz kein pilwisz
si da schüzze durh diu knie".

Auch sind Segen und Beschwörungen gegen die Geschosse des *Bilwis* erhalten, die im 13. Jahrhundert im Umlauf waren. Vom 14. Jahrhundert an wird besonders im Rheinland der *Bilwis*glaube mit Hexenvorstellungen verbunden. Zeugnisse aus dem deutschen Nordosten dagegen beweisen, daß im 16. Jahrhundert der *Bilwis* dort als ein Reichtum bringender Korngeist aufgefaßt wurde. Im 17. Jahrhundert setzt Prätorius ihn den Heinzelmännchen gleich. Das bayrisch-thüringische Gebiet hat dann im Anschluß an die ältere Bedeutung der Gestalt im *Bilwis* den schädigenden Korndämon, den *Bilwis*schnitter, gesehen. Sicheltragende Dämonen zogen nach dem Zeugnis des Erasmus Alberus auch im wilden Heere mit" [57]).

---

[56]) *Child* I, S. 67.

[57]) v. d. Leyen, Lesebuch der deutschen Volkssagen, S. 159/60.

Der *Billie Blin* der vier schottischen Balladen kommt wohl den deutschen Heinzelmännchen am nächsten[58]). In *Child* Nr. 5, 6 und 53 taucht er ganz plötzlich auf und verhilft der Herrin des Hauses zu ihrem Glück. In Nr. 110 deckt er die Schelmerei der Braut auf. Sein Endziel ist wieder die glückliche und ungetrübte Verbindung zweier Liebender.

Gegenüber dem *Billie Blin* dieser Balladen bedeutet der *Burlow Beanie* in *King Arthur and the King Cornwall* eine Karikatur.

§ 25.

Aus dem Schicksal der jungen Frau, die im Mittelpunkt der Ballade Nr. 6 steht, sind drei Situationen gegeben: das bräutliche Glück, der Eingriff in die junge Ehe durch die Macht des feindseligen Dämons, die Wiederherstellung des Glückes mit Hilfe eines guten Hausgeistes. Der Schwerpunkt des Geschehens liegt in der Kontrastierung des Menschen mit dem Dämon. Wie sehr *Willie* und seine Frau für den Menschen schlechthin gedacht sind, zeigt die Ballade durch Szenenverwischung: die Bitte um Erlösung und die Beschwichtigung durch die Versöhnungsgaben ist einmal *Willie*, die beiden letzten Male der jungen Frau in den Mund gelegt. Trotzdem richtet sich die abweisende Antwort der Hexe jedesmal an *Willie*. Diese sprunghafte Darstellung tut jedoch der Wirkung des Dialogs kaum Abbruch, weil die Person *Willie*'s wesentlich als Verstärkung der Person der Heldin zu sehen ist. Abrupt ist dagegen der Übergang vom Rat *Belly Blind*'s zu der zornigen Preisgabe der Zaubermittel durch die Hexe.

§ 26.

Der Anfang der Ballade gibt mit knappen Strichen, das Wesentlichste jeweils in der zweiten Strophenzeile gestaltend, ein allmähliches aber stetiges Vertiefen in die Situation:

Str. 1_2: He's woo'd a wife and brought her hame
Str. 2_2: But his mother wrought her mickle care
Str. 3_2: For lighter she can never be.

Nach einem leisen Eingang in der Gemeinstrophe von der Werbung und vom Heimholen der Braut werden in dem *mickle care* bereits die dunklen Untertöne des Balladenthemas angeschlagen. Auf die

---

[58]) Die Vorstellung von einem weiblichen Dämon *Billie Blin* hat wohl kaum bestanden. *Child* führt das *she* der Variante B von Nr. 6 auf einen Schreibfehler zurück. *Child* I, S. 88.

Hochzeitsfreude, das kurze Eheglück [59]) folgt das kontrastierende *But his mother wrought her mickle care.* Dieser Kontrast wird durch die antithetische innere und äußere Form der zweiten Strophe herausgearbeitet. Die folgende Strophe nimmt die allgemeine Vorstellung des *mickle care* nochmals auf durch *mickle dolour*, um schließlich in dem begründenden *for lighter she can never be* die konkrete Tatsache zu geben.

Die Verdrängung der Hochzeitsstimmung durch das *mickle care*, das Ineinandergreifen der Kontraste kommt äußerlich in der Wiederaufnahme von Satzteilen zur Wirkung.

Str. 1: Willie has taen him oer the fame,
He's woo'd a wife and brought her hame.

Str. 2: He's woo'd her for her yellow hair
But his mother wrought her mickle care.

Str. 3: And mickle dolour gard her dree,
For lighter she can never be [60]).

Die Strophenverkettung zwingt den Hörer zum Verweilen bei diesen Stauungen und erhöht andererseits die Spannung, da der Fortgang der Balladenhandlung hinausgeschoben wird. Bereits in dem *never* von Strophe 3 kommt die Hoffnungslosigkeit der jungen Frau gegenüber der an ihr wirkenden magischen Macht zum Ausdruck. Sie wird in Strophe 4 noch einmal betont durch das qualvolle Untätigsein der Frau in ihrem Gemach. Ebenso machtlos ist *Willie*. Wenn es von ihm heißt *and Willie mourns oer her in vain*, so spiegelt sich darin wohl auch seine Unentschlossenheit, ob er sich für oder gegen die Mutter entscheiden soll [61]). Die Entscheidung fällt zu Ungunsten der Mutter. Der Begriff Mutter verblaßt überhaupt gegenüber dem der Hexe. Wenn auch ihr Tun bereits anfangs als hexenhaft angedeutet ist (Str. 2/3), so wird sie selbst jetzt offen als *witch* bezeichnet. Und die Ballade begnügt sich nicht mit dieser einfachen Bezeichnung, sondern charakterisiert sie als *that vile rank witch of vilest kind*, verstärkt den Begriff *witch* durch die beiden Adjektive und intensiviert den Eindruck nochmals durch Wiederaufnahme des zum Superlativ gesteigerten *vile*, wodurch das absolute *vile* deutlich wird.

---

[59]) *He's woo'd her for her yellow hair*, also wegen ihres blonden Haares, ihrer Schönheit.

[60]) Vgl. Kühnemund, Ausdruck der Intensität durch Quantität, S. 12/13, die die strukturhafte Bedeutung der Kettenverschlingung hervorhebt.

[61]) Vgl. die starke Mutter-Sohn-Bindung in *Gil Brenton* und das überhaupt häufig gestaltete Mutter-Sohn-Verhältnis in den englisch-schottischen Volksballaden.

Am stärksten stilisiert ist die zweite Hauptsituation, in der die Bemühungen *Willie's* und seiner Frau zur Lösung des Zauberbannes bei der Hexe auf harte Unerbittlichkeit stoßen und wo jede Phase dieses Vorgangs in der gleichen Strophenfolge wiederkehrt (Gesetz des Schematismus).

Dreimal versucht *Willie*, — das zweite und dritte Mal nach Aufforderung der jungen Frau —, die alte Frau umzustimmen. Dreimal wird die Bitte zurückgewiesen, wird der jungen Frau der Tod gewünscht. *Willie* ist demgegenüber machtlos. Er kann sich nur mit seiner beharrlichen (dreimaligen) Weigerung, ein anderes Mädchen zu heiraten gegen den Willen der Hexe stemmen. Gegenüber dem epischen Eingang springt die Ballade in dieser Scene zum Dialog um, wodurch die wachsende Spannung zwischen den Gegenspielern, — *Willie* mit seiner jungen Frau gegenüber der Hexe —, Leben gewinnt.

Dem Versuch, die Hexe zur Lösung des Zauberbannes zu veranlassen, gibt die Ballade Nachdruck durch das Anbieten von Besänftigungs- — Versöhnungs- — gaben.

Str. 6: . . . . . a cup
Wi gowd and silver set about

Str. 13: . . . . . a steed,
The like o'm's no in the lands of Leed.

14: For he (i)s golden shod before
And he (i)s golden shod behind.

15: And at ilka tet of that horse's main
There's a golden chess and a bell ringing.

22: . . . . . a girdle
It's red gowd unto the middle.

Die drei Dingsymbole[62]) sind gesteigerter Ausdruck derselben Vorstellung: Auf ihr liebstes Eigentum will die junge Frau verzichten, wenn der qualvolle Bann durch die Hexe gelöst wird. Der dreimaligen komponierten Folge dieser Besänftigungsstrophen, die inhaltlich nur durch die angebotene Gabe variieren, steht die Gleichförmigkeit in der Ablehnung der Bitte und in der Verwünschung der Schwiegertochter gegenüber.

Str. 8, "O her young bairn she'll neer be lighter
17, 25: Nor in her bower to shine the brighter."

9, 18, "But she shall die and turn to clay
u. 26: And you shall wed another may."

Die starre Wiederholung spiegelt das unheimlich Feindselige, die zwingende Unerbittlichkeit der Wortmagie und steigert

---

[62]) In ihrer Kostbarkeit sind sie Symbol von etwas sehr Liebem, Teuren.

die dumpfe Stimmung vom Anfang der Ballade. Sie erreicht den Höhepunkt in den dreimal wiederkehrenden rhythmisch-melodischen Worten:

Str. 11, But sighing says that weary wight
20 u. 28: "I wish my life were at an end."

In der ersten und zweiten Zwischenscene wird der Eindruck der menschlichen Ohnmacht gegenüber der magischen Macht abgeschwächt durch die Bitte an Willie, nochmals zu versuchen die Hexe umzustimmen. Das Ende ist jedoch dumpfe Verzweiflung, restlose Resignation.

Im Kontrast zu dieser bedrückenden Atmosphäre steht das Auftauchen *Belly Blind's*. Es liegt darin etwas Aktives, Dynamisches:

Str. 29: Then out[63]) and[64]) spake the Belly Blind
He spake aye in good time.

Zugleich gibt die Verwendung dieser Gemeinstrophe, die die ständige, eigentliche Funktion des *Belly Blind* (nämlich eine gänzlich verwickelte Angelegenheit zu einem guten Ende zu führen), den Lichtblick für die Möglichkeit der Bannlösung, was in der Erteilung des Rates noch stärker zum Ausdruck kommt. Der freundlich gesinnte Dämon tritt der Hexe also nicht offen entgegen mit einem Gegenzauber, oder einer Forderung, sondern bedient sich einer List. Der Ballade kommt es ja weniger auf die Dämonen selbst an als auf ihre Beziehung zum Menschen[65]).

Wenn die Variante b an dieser Stelle in einer Strophenfolge mit Wortwiederaufnahme die Ausführung des Rates gestaltet, so trifft sie damit den volkstümlichen Ton besser als a mit der sprunghaften Darstellung[66]).

---

[63]) „Wenn in den englischen Volksballaden an Stelle von *up spake* die Doppelformel *up and spake* steht, so dient die Doppelformel . . . . nur dazu den expressiven Charakter des Ausdrucks zu verstärken", Deutschbein, Stilistik, S. 43.

[64]) „. . . . Um dieses *'and'* zu erklären, muß gar keine Zweigliedrigkeit im Ausdruck bestanden haben, sondern schon eine Zweiheit der Vorstellung genügt, um dem *"and"* Sinn zu geben. In den Ausdrücken präpositionales adverb + and + verb wird der Gedankenkomplex zerlegt und die Präposition durch Voranstellung betont. Es wird sich wohl ursprünglich bei diesen Verbindungen um eine Hervorhebung gehandelt haben". Kühnemund, Ausdruck der Intensität durch Quantität, S. 66.

[65]) Das beweist auch *Child* Nr. 35, wo die beiden sich ausschließenden Mächte jeweils in ihrer i s o l i e r t e n Beziehung zum Menschen gesehen sind.

[66]) ". . . . *the transition in a from st 33 to st 34 is abrupt even for a ballad.*" *Child* I, S. 82.

In der Variante a schließt sich unmittelbar an den Rat die zornige Preisgabe der Zaubermittel. Ihre Aufzählung in fünf parallel gebauten Strophen enthält keinerlei Steigerung. Sie wirken lediglich durch diese Häufung intensivierend.

Str. 34: "Oh wha has loosed the nine witch knots
That was amo that ladie's locks?

35: And wha has taen out the kaims of care
That hangs amo that ladie's hair?

36: And wha's taen down the bush o woodbine
That hang atween her bower and mine?

37: And wha has killd the master kid
That ran beneath that ladie's bed?

38: And wha has loosed her left-foot shee
And lotten that ladie lighter be?"

Der Gehalt dieser zauberischen Zweckhandlungen ist vielleicht am stärksten — soweit sich das heute feststellen läßt — in den Strophen 34 und 38, wo durch den Vorgang des Verschließens (*witch-knots* und verknoteter linker Schuh) die unmöglich gemachte Niederkunft [67]) versinnbildlicht wird und wo die symbolischen Handlungen zugleich den tieferen Hintersinn von der magisch wirkenden Kraft erleben lassen. Denn „Symbole sind die im Sichtbaren gesprochene Sprache eines Unsichtbaren" [68]).

Die *kaims o care* sind Symbol des *mickle care*. Von dem *master kid*, dessen Sinn in der Ballade nicht recht klar ist, vermutet Wimberly, daß er sich aus dem mittelalterlichen Teufels- und Hexenglauben herleite [69]).

Frazer gibt über die Verwendung des *woodbine* an, daß in Nordost-Schottland der Brauch besteht, einen *bush of woodbine* und *rowan-tree* als Schutzmittel gegen Hexenzauber über die Stalltür zu hängen [70]). Er bringt den Brauch mit dem Baumgeist-

---

67) „Bei der Entbindung . . . . muß man alle Schlösser im Hause an Türen und Kisten aufmachen: so gebiert die Frau leichter." *Ch.* II, S. 498: Zitat aus Wuttke „Der deutsche Volksaberglaube", S. 355.

68) Gertrud v. le Fort: „Die ewige Frau", S. 5.

69) *Throughout medieval demonology the goat is associated with Satan and with witches. But the devil in goat guise seems not to occur at all in Great Britain. In our ballad the "master kid" which plays a part in the witch's spell, is to all appearances, not to be taken as a form of the witch herself. Are we to understand, then, that the goat is here a form of the devil? That the master kid is slain would not of course, invalidate this interpretation". Wimberly, Folklore in Engl. and Scott. Ballads, S. 65.*

70) *Frazer, The Golden Bough, Bd. II, S. 53.*

glauben in Verbindung und erwähnt weiter, daß *"treespirits grant offspring or an easy delivery to women"* [71]). Daraus darf man wohl schließen, daß das *woodbine* im schottischen Volksglauben, sowohl im schottischen Hexenglauben wie im Brauchtum bei der Niederkunft, mehrere Funktionen hatte und daß die in der Ballade angeführte magische Sinnbildhandlung in diesem Glauben verwurzelt ist.

Die Lösung des Bannes durch Willie, der alle Handlungen, welche die Hexe als bereits geschehen annimmt, ausführt, wird durch die einfache Wiederholung in derselben komponierten Strophenfolge gestaltet. Es wird dadurch eine Atmosphäre vermittelt, wie wir sie aus der Ballade vom geprellten Teufel [72]) kennen.

Die Geburt des Sohnes und der Segenswunsch für das Kind [73]) geben der Fabel eine ruhige Geschlossenheit, der Ballade den leisen Ausgang [74]).

Child Nr. 35 Allison Gross und *Child Nr. 36 The Laily Worm and the Machrel of the Sea.*

§ 27.

Die Balladen Nr. 35 und 36 entstammen beide der Tradition des Nordostens (*Aberdeenshire*). Nr. 35 geht ebenso wie Nr. 6 auf die Familientradition der *Mrs. Brown* zurück und läßt sich in der mündlichen Tradition bis etwa ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen. Nr. 36 wurde von *Skene* wahrscheinlich der *Old Lady's Collection* entnommen und mag nach 1750 in Nordostschottland im Umlauf gewesen sein [75]).

Wegen der Ähnlichkeit der Motive ist der Schluß, daß beide Balladen auf eine gemeinsame Ausgangsfassung zurückgehen, nicht unberechtigt. Doch läßt sich eher eine selbständige Entwicklung für beide annehmen, da die Komposition in jedem Fall ihren eigenen Weg ging. Eine gemeinsame Besprechung wird das im einzelnen klarlegen:

---

[71]) *Frazer, The Golden Bough, Bd. II, S. 56.*
[72]) *Ch.* Nr. 1 *Riddles Wisely Expounded.*
[73]) Die Schlußstrophe fehlt in Nr. 6 b.
[74]) *Olrik,* Epische Gesetze der Volksdichtung 1.
[75]) Vgl. Anhang, Tabelle II.

§ 28.

Für beide Balladenfabeln weist Professor *Child* europäische Parallelen nach, so für Nr. 35 in griechischen und französischen Märchen und in einer nordischen Ballade *Elveskud*. Das Motiv der Doppelverwandlung wie in Nr. 36 findet sich sowohl in der Romanzenballade *The Marriage of Sir Gawain*, wie in *The Wedding of Gawen and Dame Ragnell*, in der Erzählung *Alsól* und der dänischen Ballade *Nattergalen* [76]) [77]).

§ 29.

In Schottland sind die Balladen Nr. 35 und 36 nur in je einer Fassung überliefert. Die Motive folgen nachstehend:

Nr. 35:

1) Die Hexe lockt den Jüngling in den Turm (Str. 1).
2) Um ihn ihrer Werbung geneigt zu machen, bietet sie ihm kostbare Geschenke an (Str. 2—3 und 5—6).
3) Der Jüngling weist die Werbung der Hexe voller Abscheu zurück (Str. 4 u. 7).
4) Er wird durch die Hexe in den *ugly worm* verwandelt (Str. 8; $9—10_{1-2}$).
5) Die Schwester *Maisry* erleichtert dem verwandelten Bruder das Dasein (Str. $10_{3-4}—11$).
6) Die Feenkönigin löst den Zauberbann (Str. 12—13).

Nr. 36:

1) An die Stelle der früh verstorbenen Mutter tritt eine Stiefmutter (Str. 1 u. 6).
2) Bruder und Schwester werden als Kinder von der Stiefmutter in den *laily worm* und in *the machrel of the sea* verwandelt (Str. 2 u. 7).
3) Die Schwester *Meassry* erleichtert dem verwandelten Bruder das Dasein (Str. 3 u. 8).
4) Der *laily worm* muß die des Weges kommenden Ritter erschlagen (Str. 4 u. 9).
5) Der Vater fordert den *laily worm* zur Wiederholung des Liedes auf (Str. 5).

---

[76]) *Child* 1, S. 315/16.
[77]) Vgl. hierzu auch K. Mertens, zit. im § 11 dieser Arbeit.

6) Er überführt die Stiefmutter ihrer Schuld (Str. 10—12).

7) Der Sohn wird durch die Stiefmutter entzaubert (Str. 13).

8) Die Rückverwandlung von der Schwester *Meassry* kommt nicht zustande (Str. 14).

9) Die Stiefmutter wird verbrannt (Str. 15).

§ 30.

Beide Balladen sehen ihre Märchenhelden im Zentrum eines magischen Weltbildes. In Nr. 35 steht der Jüngling in absoluter Abhängigkeit von 2 deutlich entgegengesetzten Polen des Magischen, die ihn nacheinander in ihr Kräftefeld einbeziehen. Mit den beiden Trägern magischer Macht, der Hexe und der Feenkönigin gibt die Ballade letzten Endes den Dualismus in der zwar märchenhaften Auffassung vom Schicksal. Diese beiden Kraftzentren müssen sich aus ihrem innersten Wesen heraus bekämpfen. Objekt ihres Kampfes ist der Mensch, über den sie jeweils zu seinem Verderb oder Besten verfügen. Die Macht der Hexe in Nr. 35, bzw. der Stiefmutter in Nr. 36 erstreckt sich jedoch nur auf einen Teil der menschlichen Person, nämlich die äußere Gestalt. Das Seelische bleibt unberührt, gerät aber gerade dadurch in Kontrast zur Tiergestalt. Der Mensch (der Jüngling) in Nr. 35 ist während des ganzen Geschehens, – abgesehen von der Weigerung bei der Werbung, — vollkommen passiv, sowohl bei der Verzauberung wie bei der Bannlösung.

Gegenüber Nr. 35 kennt die Ballade Nr. 36 nur ein versteckt böses Prinzip, durch dessen Kraft die beiden Helden ihre menschliche Gestalt verlieren, eine böse Macht, die aber ohne Widerstand den Bann — in der Ballade wenigstens bei dem Sohn — löst, sobald der Zauber aufgedeckt wird. Die Ballade betont den Begriff der Schuld, deren Beurteilung und Bestrafung dem Menschen obliegt. Damit ist ein Wachsen des menschlichen Selbstbewußtseins vorausgesetzt. Außerdem zeigt sich bei dem *laily worm* selbst in dem Klagelied ein Ansatz von Aktivität. Denn es wird mit der Klage der bestimmte Zweck der Erlösung verfolgt.

§ 31.

In beiden Balladen sind die Einzelmotive zu plastischen Situationen verdichtet. In Nr. 35 haben wir vier, in Nr. 36 fünf szenisch gegliederte Abschnitte vor uns (vgl. § 29).

Die Szenen sind zwar nicht durch Ortswechsel gegeneinander abgetrennt, sondern durch den Wechsel der Personen, was besonders klar in Nr. 35 herauskommt, wo die aktiv handelnden Personen Träger von jeweils kontrastierenden Phasen der Balladenhandlung sind. Scheinbar kehren mit der Hexe und dem Jüngling in der 2. Szene die Personen der ersten Szene wieder. Doch darf nicht übersehen werden, daß die Hexe in der Handlung zwei verschiedene Rollen spielt. In der ersten Szene verbirgt sie ihr niedriges Wesen in einer Maske, während sie in der 2. Szene, die den Höhepunkt der Balladenfabel gibt, ihre wahre Gesinnung offen zeigt.

Das Balladengeschehen, das sich voll und ganz um den Jüngling konzentriert, ist aus seiner Perspektive gesehen und wird durch die rückblickende Art der Darstellung im Monolog ausgewertet, um das Mitgefühl der Hörer zu fesseln.

Die szenische Gliederung in Nr. 36 wird ebenfalls durch die Personen bestimmt. Die Balladenhandlung weist zwei Helden auf, führt aber nur das Schicksal eines Helden aus und bestätigt damit die Balladentendenz, die Handlung um eine Person zu konzentrieren.

Während sich aber in Nr. 35 das Balladengeschehen in seinem Verlauf vom Anfang bis zum Schluß in der subjektiven Darstellung des Monologs abwickelt, wendet Nr. 36 eine kunstvollere Gestaltung an. Sie bringt von der eigentlichen Handlung nur den letzten Abschnitt: die Lösung der Verwicklung. Sie muß daher auf das Fehlende zurückgreifen und gibt darüber Aufschluß in dem Monolog, der in drei Szenen die Vorgeschichte verlebendigt.

§ 32.

1) Die Stilisierung von Nr. 35:

Mit einer denkbar knappen Skizzierung vermittelt die Ballade den typischen Eindruck der *Allison Gross*[78] als *witch:* Sie ist "*the ugliest witch in the north country*"[79]. Die geographische Bezeichnung des *north country* steht hier zunächst einmal als räumliche Begrenzung nach dem Superlativ *ugliest.* Sie ist aber nicht in einer konkreten Bedeutung, z. B. Schottland, zu

---

[78]) "*The name 'Allison' is amongst the most common witch names*" *Wimberly, Folklore,* S. 212, wo er auf *Murray, The Witch Cult in Western Europe* S. 255 verweist.

[79]) Vgl. *Ch.* Nr. 6: "*That vile rank witch of vilest kind*".

werten, sondern in der allgemeinen: ein weiter großer Raum. Die Balladen Nr. 36 und 34 greifen sogar zu einer räumlichen und zeitlichen Hyperbel.

Nr. 36_1: "My father married the ae warst woman
Z. 3/4: The w a r d l e did e v e r see."

Nr. 34_1: Her father married the warst woman
That e v e r lived in Christendon.

All diese Übersteigerungen sind formelhafter Ausdruck vom nicht zu überbietenden Grad der Bosheit, von der Vorstellung des absolut dämonisch Bösen, für das es keine Abstufungen zum Guten hinüber gibt. In Nr. 35 herrscht obendrein die Vorstellung des Märchens, daß das äußerlich Häßliche auch seinem innern Wesen nach häßlich = böse ist. Denn *ugly* bedeutet ja sowohl häßlich von Ansehen, wie auch niedrig, gemein von Gesinnung.

Die Ballade sagt nicht, warum der Jüngling zu dem Zusammensein mit der Hexe geht. Er folgt der Aufforderung wohl schon unter einem Zwange. Die Begegnung wird von der Hexe herbeigeführt.

Gleich die erste Strophe reißt einen Kontrast auf: *the ugliest witch — mony fair speech.* Damit steht die Ballade mitten in der ersten Szene der Handlung, der Werbung um den Jüngling. Der Reiz dieser Szene, die in der Ballade am breitesten ausgesponnen ist, beruht auf einem doppelten Kontraste, einmal auf dem Widerspruch, der zwischen dem hexenhaften Wesen der *Allison Gross* und ihrem äußeren Tun besteht (Anbieten der reichen Geschenke) und weiter auf der Widernatürlichkeit der Werbung der Hexe um den menschlichen Jüngling [80]).

Die Werbung entwickelt die Ballade in verschiedenen Stadien, in den schönen Worten, den Liebkosungen und der offen ausgesprochenen Werbung im Zusammenhang mit den Geschenken, wobei sowohl die Liebkosungen, wie die Geschenke durch ihre Dreizahl zur Verstärkung des Eindrucks dienen:

Nr. 35: Str. 2 / Z. 1/2: "She stroaked my head, an she kembed my hair
An she set me down saftly on her knee.

Str. 3 / Z. 1/2: She showed me a mantle o red scarlet
Wi golden flowers an fringes fine.

Str. 5 / Z. 1/2: She neist brought a sark o the saftest silk
Well wrought wi pearles about the ban.

80) Denn auch hier wird der dämonisierte Mensch, die Hexe, wegen ihres ganz andern Wesens, ähnlich wie in *Willie's Lady*, in einer Art Ausgeschlossenheit von den übrigen Menschen gesehen. Vgl. Nr. 35, Str. 4 u. 7 "*Had far away!*"

Str. 6: / She showed me a cup of the good red gold
Z. 1/2 \ Well set wi jewels sae fair to see."

In farbiger, märchenhafter Anschaulichkeit wird der Lohn für die Annahme der Werbung gleichsam ausgebreitet. Es ist zweifelhaft, ob in der Dreizahl der Geschenke eine Steigerung liegt. Sie sind in ihrer verlockenden Kostbarkeit wohl nur dazu da, den Eindruck des Abschreckenden der Hexe, der ja trotz allem über der Szene lastet, zu verwischen.

Die eigentliche Werbung steht in direkter Rede, viermal mit leichter Variation, einmal den Geschenkstrophen vorausgehend und jeweils als deren Abschluß. Inhaltlich ist sie ohne Steigerung, zieht aber in der viermaligen Wiederkehr immer erneut das Interesse des Hörers auf sich.

Die Haltung des Jünglings gibt die naive menschliche Einstellung zum dämonisierten Menschen wieder: den aufgeregten und ängstlichen Wunsch der Distanzierung in dem dreimaligen *awa*

Str. 4 u. 7: "Awa, awa, ye ugly witch
Haud far awa, an lat me be,"

den restlosen Abscheu in

Str. 7: / "For I wouldna ance kiss your ugly mouth
Z. 3/4 \ For a' the gifts that ye could gi,"

zugleich aber auch die Ohnmacht, das Gebanntsein durch einen mächtigeren Willen (vgl. Str. 4 u. 7: *"lat me be!"* und Str. 4: *"I wish I were out o your company!"*). Denn hier stehen sich nicht Mann und Frau gegenüber, sondern der ohnmächtige Mensch und die für ihn unheilvolle, übermächtige „Hexe" als Verkörperung eines blind-unheimlichen Schicksals.

Im Kontrast zu dem Verlockenden der Werbungsszene folgt das Unheimliche der Verzauberungsszene. In Str. 8:

"She's turnd her right and round about,
An thrice she blaw on a grass-green horn,
An she sware by the meen an the stars abeen
That she'd gar me rue the day I was born,"

haben wir noch nicht den Verzauberungsakt selbst zu sehen, sondern lediglich zunächst ein erregtes Unschlüssigsein, das die Ballade sehr gut mit dem sinnlosen Tun[81]) der Hexe anschaulich

---

[81]) Vgl. *Child*, der in der Einleitung zu der Ballade auf das Hornblasen eingeht, ohne aber das Psychologische des Vorgangs zu berücksichtigen, *"The object of the witch's blowing thrice on a grass-green horn in 8 is not clear, for nothing comes of it."* (*Ch.* I 2, S. 314.) *Wimberly* weist hin auf *"the association with the dead and with witches and the familiar superstition that green is unlucky."* *Folklore*, S. 176/77. Die Farbe des Horns ist in Nr. 35 ein böses Omen für das kommende Unheil.

macht, bis schließlich in dem Schwur der Entschluß der Rache feststeht. Vielleicht darf man den Schwur bei Mond und Sternen als ein altes germanisches Element ansetzen. Wahrscheinlicher ist aber noch, daß er in dem mittelalterlichen Glauben an die Macht der Gestirne wurzelt, der vermutlich aus dem Mittelmeerkulturkreis (Ägypten, Italien) in die nördlichen Länder gelangte[82]).

Str. 9 gestaltet den eigentlichen Verzauberungsvorgang, im Ritus die sich inhaltlich steigernde Dreizahl aufweisend: die *silver wand*, den magischen Kreis und den Zauberspruch, letzteren jedoch nicht in klarer Formulierung. Bereits durch die Benennung geben sie die Atmosphäre des Unheimlich-Feindseligen. Es wird nicht erwähnt, daß der Jüngling mit der *silver wand* berührt oder daß er in den magischen Kreis gebannt wird. Ausschlaggebend ist als wichtigstes das letzte Glied: das Gemurmel. Von der Magie der Worte geht die Verwandlung aus: das Schwinden der Kraft, des Bewußtseins. Die physische Ohnmacht ist Symbol des restlosen Gebanntseins unter den magischen Zwang. Beim Erwachen ist der Jüngling ein ganz anderes Wesen: der *ugly worm*[83]). Neben das konkret anschauliche Bild von der sinnlosen Bewegung des *toddle about the tree*, als dem Ausdruck der Wertlosigkeit dieses Daseins, setzt die Ballade das kontrastierende von der Schwester *Maisry*, die in ihrer Mütterlichkeit dem Bruder das elende Dasein zu erleichtern sucht. Mit der Zeitbezeichnung *ilka Saturday's night* ist der Begriff des „immer wieder", des Unermüdlichen, wiedergegeben. Die Schwester schreckt vor der Mißgestalt des Bruders nicht zurück. Eigenartig ist, daß der Kopf des Ungeheuers mit dem zärtlichen Diminutiv *heady*, — eben von der Schwester her gesehen, — bezeichnet wird. *Maisry* nimmt ihn *upon her knee*. *Silver bason* und *silver kemb* sind wohl die Reste des alten Märchenmotivs, wonach die Prinzessin den Unhold entlaust[84]); sie vertiefen in der Ballade die Märchenatmosphäre.

Die Erlösung durch die Feenkönigin steht in der Balladenliteratur einzigartig da. Auch diese Szene ist mit einem Kontrast eingeleitet: Die *fairy queen on a gowany bank* gegenüber dem *ugly worm*. Für das Handeln der Feenkönigin ist eine Begründung in der Ballade unnötig. Allein das Sympathisieren mit ihrer äußeren Schönheit (*milk-white hand*) ist Ausdruck für das Ver-

[82]) Wagner, Vorlesung über Volkskunde.

[83]) Nach Wundt handelt es sich bei der Tierverwandlung des Menschen infolge von Bosheitszauber um „Reste totemistischer Vorzeit, die in dieser Form der kindlichen Auffassung am zugänglichsten sind". Elemente der Völkerpsychologie, S. 273.

[84]) v. d. Leyen, Das Märchen, S. 76

trauen auf ihre freundliche, wohlwollende Gesinnung, die schließlich in der Entzauberung, symbolisiert durch die magische Sinnbildhandlung: "*And she's stroakened me three times*[85] *oer her knee*", realisiert wird und damit die plötzliche Lösung des Konfliktes gibt.

§ 32.

2) Die Stilisierung von Nr. 36.

Im Zusammenhang mit Nr. 35 wies ich bereits auf die formelhafte Charakterisierung der Stiefmutter hin, eine Formel voller Leben. Denn sie läßt die ganze Fülle des Vorstellungs- und Gefühlsgehaltes, der sich mit der Hexe verbindet, anklingen:

Str. 1 Z. 3—4: "My father married the ae warst woman
The wardle did ever see."

Diese verächtliche Wertung wird mit der Erzählung von der Doppelverzauberung begründet. Ähnlich wie in *Willie's Lady* fehlt hier die Motivierung des Bosheitszaubers. Sie war für das Volksempfinden bereits mit den Begriffen Schwiegermutter und Stiefmutter gegeben (vgl. § 10).

Der Vorgang der Verwandlung selbst bleibt unberührt. Äußerst schlicht und schmucklos im Gegensatz zu Nr. 35, wird nur das Ergebnis als das Wesentlichste, im Kontrast zur Schuldlosigkeit und Hilflosigkeit der Kinder, gegeben:

Str. 1: "I was bat seven year alld
Fan my mider she did dee.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

2: For she has made me the lailly worm
That lays at the fitt of the tree,
An o my sister Meassry
The machrel of the sea."

Die Altersangabe mit der typischen Zahl 7 ist formelhafter Ausdruck dafür, daß der Balladenheld bei Eintreten des Verhängnisses noch sehr jung, eben ein Kind war.

Ähnlich wie in Nr. 35 ist die Szene mit der Schwester *Maisry* aufgenommen. *Child* weist auf die Unwahrscheinlichkeit der Darstellung hin: "*Maisry's services in washing and combing are more conceivable when rendered by a maid in her proper shape, as in Allison Gross, than when attributed to a machrel of the sea; and it is likely that the machrel returned to her own figure every Saturday and that this is one of the points lost from*

[85] Wobei die Zahl 3 in ihrem magischen Gehalt gewertet ist.

the story. It is said here, as in Allison Gross, that Maisry kames the laily head on her knee. It would be a mere cavil to raise a difficulty about combing a laily worm's head" (*Child* I, S. 315).

Nach meinem Empfinden tritt die Art der Darstellung aber zurück gegenüber der Vorstellung vom blutgemäßen Zusammengehören der Geschwister. Es kommt der Ballade darauf an, die Fürsorglichkeit der Schwester Maisry für den Bruder im Gegensatz zum Tun der Stiefmutter zu zeigen. Es kommt ihr weiter darauf an, den inneren Widerspruch des *laily worm* aufzudecken, dessen menschliches Empfinden sich gegen die unter magischem Zwang ausgeführten Untaten sträubt. Die große Zahl der Untaten ist mit einer typischen Zahlenangabe – sieben Ritter hat er erschlagen — wiedergegeben. Immerhin wirkt der magische Bann in dieser Richtung nicht absolut. Denn dem *laily worm* bleibt die Möglichkeit, den eigenen Vater zu verschonen.

Erst an dieser Stelle erfahren wir, daß der Verzauberte das Geschick seinem V a t e r klagt. Dessen Aufforderung zur Wiederholung des Klageliedes und die Bereitschaft des *laily worm* sind durch Abwandlung des Wortstammes *sing* in eine Strophe vollendeter Vokalharmonie eingekleidet:

Str. 5: "Sing on your song, ye l(a)ily worm,
That ye sung to me."
"I never sung that song
But fatt I wud sing to ye."

Wir haben es demnach nicht mit einem einfachen Monolog zu tun, der in einem Dialog endet, sondern mit einem seltsam eindringlichen Klagelied, dessen Eindruck durch Wiederholung der Strophen 1—4 in den Strophen 6—9 den Vater wie dem Hörer der Ballade erst den vollen Sinnzusammenhang des voraufgegangenen Geschehens vermittelt. Psychologisch fein gesehen ist des Vaters Aufforderung zur Wiederholung der Klage, da er das Ungeheure von seiner Frau zuerst nicht glauben kann oder will.

Nach der Wiederholung der Klage kommt aber seine innere Erregtheit in dem schleunigen Handeln zum Ausdruck:

Str. 10: He sent for his lady
As fast as send cod he.

Seine Frage an die *Lady* nach dem Verbleib der Kinder ist frei von erheuchelter Höflichkeit wie von unbeherrschtem Zorn. Erst nach der Ausrede der Stiefmutter, daß die Kinder am königlichen Hofe seien, hält er mit seiner verächtlichen Anklage nicht zurück. Diese Szene größter Spannung wird vom Dialog beherrscht: Die Wiederholung des *ye lea* hat bereits etwas Expressives. Dazu

kommt eine Verstärkung des Eindrucks durch die akustische Vorstellung vom l a u t e n Lügen.

Str. 12: "Ye lea ye ill woman,
Sa loud as I hear ye lea"

und durch die Begründung der Beschuldigung in der Wiederaufnahme der Formulierung aus Strophe 2 und 7.

"For my son is the layelly worm
That lays at the fitt of the tree,
An my daughter Messry
The machrel of the sea."

Die Ballade vermeidet es, die Bannlösung näher zu motivieren; ebenso fehlt eine Weigerung der Stiefmutter. Möglicherweise liegt die Vorstellung zu Grunde, daß sie von ihrer unheilvollen Macht nur h e i m l i c h Gebrauch machen kann, und daß sie gezwungen ist, den Zauber rückgängig zu machen, sobald ihr die Schuld nachgewiesen ist. Jedenfalls folgt auf die Anklage unmittelbar die Entzauberung des *laily worm* in der magischen Sinnbildhandlung des dreimaligen Berührens mit der Zauberrute. Zugleich aber wird durch die beiden letzten Zeilen von Strophe 13:

An he started up the bravest knight
your eyes did ever see

nochmals rückblickend dem Eindruck des anfänglichen Klageliedes verstärkt. Denn zwischen der Verzauberung und der Bannlösung liegt ein langer Zeitraum qualvoller innerer Widersprüche für das Opfer.

Die Ballade, die am Anfang das Geschick der Schwester Meassry in seinem Verhängnis angedeutet hat, weiß am Schluß für die Lösung keinen rechten Ausweg. Denn die Antwort der *proud machrel* auf das Hornblasen ist zwar ein Versuch, sich weiterer zauberischer Macht zu entziehen, aber für die Balladenfabel keine befriedigende Lösung: "*it is not according to poetical justice that she should remain a machrel of the sea and here again we may suppose something to have dropped out*" [86]). Da aber das Märchen zu einem glücklichen Abschluß strebt, wurde wohl die Sühnestrophe angehängt. Sie fällt äußerlich aus dem Rahmen der Ballade durch den abweichenden Reim. Innerlich ist mit der Verbrennung der Stiefmutter —*hathorn* und *fun* deuten symbolisch das hexenhafte Wesen der Bestraften an, — dem Gerechtigkeitsempfinden des Volkes Genüge getan.

---

[86]) *Child* I, S. 315.

§ 33.

Child Nr. 32: *King Henry* und *Child* Nr. 31: *The Marriage of Sir Gawain.*

In *Child* Nr. 32 haben wir wiederum eine Ballade vor uns, die mit ihren beiden Varianten in der Familientradition der *Mrs. Brown* wahrscheinlich bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts zurückgeht (vgl. Anhang Tabelle II).

Das Balladenthema: Erlösung einer Mißgestalt durch das Beilager, — eine Verdichtung des Motivs von der erlösenden Kraft des Kusses [87] —, ist gleichfalls in der aus dem Folio-MS. (ca. um 1650 aufgezeichnet) stammenden englischen Romanzenballade *The Marriage of Sir Gawain* (*Child* Nr. 31) behandelt.

Child verweist ferner auf die Stoffverwandtschaft mit einer Romanze des 15. Jahrhunderts *The Wedding of Sir Gawen and Dame Ragnell,* sowie *Gower's Confessio Amantis und Chaucer's The Wife of Bath's Tale* [88]. Auch eine isländische Saga, eine gälische Erzählung aus Westschottland, sowie dänische Balladen [89] stehen in Motivparallele zu der Ballade Nr. 32.

Die Ballade *King Henry* wird vielleicht am klarsten durch eine Gegenüberstellung mit der Romanzenballade Nr. 31 [90].

§ 34.

1. Die Balladenfabel Nr. 32 a setzt sich aus nachstehenden Motiven zusammen:

I. 1) Moralisierende Eingangsstrophe (Str. 1).
I. 2) König Heinrich bringt reiche Jagdbeute in seine einsame Jagdhalle (Strophe $2—4_{1-2}$).

---

[87]) „Eng zusammenhängend mit der Entzauberung durch einen Kuß" ist „das Entzauberungsmotiv durch das Beilager des Helden bei der verzauberten Gestalt . . . Die überwindende Tat des Entzauberers mit einem äußerlich abstoßenden Tier sein Lager zu teilen, bricht in jedem Falle den Zauberbann. Mit seinen vielen Varianten sei hier das Märchen vom Froschkönig als wichtigstes Beispiel angeführt." Hdwb. d. dt. Aberglaubens. Bd. I, S. 561, Sp. 2; S. 562, Sp. 1.

[88]) *Child* I, S. 288—93 und 297—98.

[89]) Vgl. Mertens, zit. in § 11 dieser Arbeit.

[90]) Ein erschöpfender Vergleich beider Balladen hinsichtlich des symbolischen und metaphorischen Gehaltes ist bereits gemacht worden von A. Kahlert, Metapher und Symbol, S. 83—88. Bei der struktur- und stilkritischen Untersuchung werde ich auf ihre Ergebnisse zurückkommen.

II. 3) Das Hereinkommen der mißgestalteten Jungfrau (Strophe 4_{3-4} 6).

4) Forderungen von *meat, drink* und *bed* (Str. 7. 9, 11, 13, 15, 17_{1-2}).

5) König Heinrichs Resignation gegenüber dem unheimlichen Bann (Strophe 8_{1-2}; 10_{1-2}, 12_{1-2}, 14_{1-2}; 16; 17_{3-6}).

6) Der unheimliche Appetit des Ungeheuers (Str. 8_{3-4}, 10_{3-4}, 12_{3-4}, 14_{3-4}).

III. 7) Die erfolgte Entzauberung des Ungeheuers (Str. 18).

8) Begründung für die Erlösung (Str. 19—20).

§ 34.

2. Von der fragmentarischen Romanzenballade Nr. 31 sind folgende Motive erhalten:

I. *Arthur* feiert mit Königin *Guenever* und seinen Rittern in *Carleile* ein fröhliches Christfest (Str. 1—3_3).

Lückenzeichen.

II. 1) Die Lösung des Rätsels: Was sich Frauen am meisten wünschen, soll *Arthurs* Lösegeld sein (Str. 4).

2) Nach Erheben der Hand (Zeichen des Einverständnisses oder des Schwures) kehrt *Arthur* heim (Str. 5).

3) *Arthurs* Zusammensein mit seinem Neffen *Gawain* in *Carleile* (Str. 6).

a) *Arthurs* Sorge (Strophe 6).

b) *Gawain's* Frage nach der Ursache (Str. 7).

c) *Arthurs* Erzählung von der Begegnung mit dem Ritter in *Tearne Wadling* (Strophe 8—13_1).

α) Er wurde von ihm vor die Alternative: Kampf oder Zahlen des Lösegeldes (durch Lösung des Rätsels) gestellt (Strophe 10).

β) *Arthur* sah sich dem Kampf nicht gewachsen (Strophe 11).

γ) Deshalb muß er am Neujahrstag auf Grund seines Eides das Lösegeld zahlen (Strophe 12—13_1).

Lückenzeichen.

III. 1) *Arthur* reitet in reichem Aufzug nach *Tearne Wadling* (Strophe 14).

2) a) Seine Begegnung mit der mißgestalteten Frau (Strophe 15—18).
b) Sie tadelt ihn, daß er ihre Umarmung nicht erwidert, denn sie könne ihm helfen, obgleich sie häßlich sei (Strophe 19—20).
c) Er verspricht ihr seinen Neffen *Gawain* als Gatten, falls sie ihm helfen will (Strophe 21—22).

Lückenzeichen.

IV. 1) *Arthur* bringt dem Ritter in *Tearne Wadling* Lösungen, die aber nicht genügen (Strophe 23—24_{1-2}).
2) Der Ritter zieht sein Schwert und fordert *Arthur* auf, sich zu ergeben (Str. 24_{3-4}—25).
3) Erst jetzt bringt *Arthur* die Lösung vor, die ihm die häßliche Frau gesagt hat (Strophe 26—28).
4) Die Wut des Ritters und sein Schwur bei Gott, die Schwester zu verbrennen (29—30).

Lückenzeichen.

V. 1) Ritter der Tafelrunde reiten in den Wald (Str. 31—32).
2) a) Das Zusammentreffen mit der häßlichen Frau (Str. 33).
b) *Kay's* Spott über ihre Häßlichkeit (Str. 34—35).
c) *Gawain's* Beschwichtigung, da ja einer von ihnen sie heiraten müsse (Str. 36).
d) *Kay's* Abwehr und das Forteilen der übrigen Ritter (Str. 37—38).
e) *Arthurs* Einlenken, "*For a litle foule sight and misliking*" . . . (Strophe 39_{1-3}).

Lückenzeichen.

VI. 1) Frage der Frau, ob *Gawain* sie bei Nacht oder bei Tage schön haben wolle (Strophe 40).
2) *Gawain* zieht nach einigem Überlegen die Nacht vor (Str. 41—42).
3) Die Einwendungen der Entzauberten (Str. 43).
4) *Gawain* läßt ihr ihren Willen (Str. 44).
5) Auf Grund dieser Entscheidung behält die Frau für immer ihre schöne Gestalt (Str. 45).
6) Die Erzählung von der Stiefmutter, die Bruder und Schwester in Mißgestalten verzauberte (Str. 46—48_1).

Lückenzeichen.

VII. 1) *Kay* küßt die schöne Frau, von der *Gawain* sagt, sie sei mit der Frau aus dem Wald identisch (Str. 49_{3-4}—52).

2) *Gawains* Freude (Str. 53).

3) *Gawain* und *Kay* bringen die entzauberte Frau zu *Arthur's* Hof, wo sie von *Arthur* und der Königin *Guenever* willkommen geheißen werden (Str. 54—55).

4) *Arthur's* und der Ritter Dank an die Dreifaltigkeit (Str. 56—57).

§ 35.

1. Nach den Strophen 6 und 17[91]) der Ballade 32 hat es den Anschein, als ob ein im christlichen Vorstellungskreis verwurzelter Dualismus das Weltbild der Ballade ausmachte. Es handelt sich hier jedoch nur um christliche Formeln, die ohne christlichen Sinngehalt sind. Insbesondere hat die Formel vom *fiend that wons in hell* mit dem christlichen Teufelsglauben nichts zu tun. Sie wird mangels eines begrifflichen Ausdrucks für das Erleben des Dämons lediglich eingesetzt[92]). Denn hier herrscht eine Form des Dämonenglaubens. Die Vorstellung vom Sekundärdämon, der gewöhnlichen Sterblichen verhängnisvoll wird, ist bereits in der Ballade *Child* Nr. 36 gegeben (*The laily worm*). Wenn der Halbdämon schon allein durch seine äußere Gestalt außerhalb der Gesellschaft steht, so kommt noch hinzu, daß sich auch sein Wesen zum Teil mit dem des eigentlichen Dämons (ich denke in diesem Zusammenhang nur an den feindseligen Dämon) deckt.

So schaltet in der Ballade Nr. 32 die verzauberte Frau mit magischem Zwang die Funktion des menschlichen Willens (nicht die des Empfindens) aus. Zum Unterschied vom eigentlichen Dämon verfolgt sie aber einen egoistischen, antimagischen Zweck. Während es beim Dämon auf etwas Negatives, die Befriedigung

---

[91]) Strophe 6, Z. 3—4: *An I ken naething she 'peard to be / But the fiend that wons in hell.*

Str. 17: *"O God forbid", says King Henry*
That ever the like betide
That ever the fiend that wons in hell
Should streak down by my side."

[92]) Vgl. auch H. Naumann, der auf den umgekehrten Vorgang des Verschmelzens von primitiven Glaubensformen mit chr. Magie verweist. (Christentum u. dtsch. Volksglaube. Ztschr. f. Deutschk. 1928, S. 331).

eines niedrigen Wunsches, einer bösen Absicht, im wesentlichen ankommt, bedient sich hier der Sekundärdämon des magischen Zwanges vorübergehend um eines positiven Zieles willen. Er erzwingt sich die Vereinigung mit einem gewöhnlichen Sterblichen, um die Kluft, die ihn von der menschlichen Gesellschaft trennt, zu überbrücken, um aus der objektiven Wirklichkeit magischen Seins wieder in die des realen Seins zu gelangen.

Der Mensch ist über das Ziel des Halbdämons im Unklaren. Er erlebt seine übermenschliche Macht wie die des wirklichen Dämons; und je krasser der magische Zwang ist, um so mehr tritt die menschliche Passivität und Resignation in Erscheinung. Aber gerade mit seiner passiven Unbewußtheit wird der Mensch Träger der positiven Handlung (Rückverwandlung).

2. Der christliche Rahmen der Ballade, zeitliche Einordnung des Geschehens nach christlichen Festen (Weihnachten und Neujahr), sowie *Arthur's* und der Ritter Dank an die Dreifaltigkeit für den glücklichen Ausgang des Abenteuers sind ohne tiefen Sinngehalt. Ebenso zeigt sich in dem *avow to God* des Ritters nur eine gedankenlose Verschmelzung von christlichen und Dämonenvorstellungen.

Die beiden Halbdämonen selbst (der Ritter und die häßliche Frau) sind als Gestalten des Abenteurermärchens keine Symbolträger für ein hinter ihnen stehendes unbegreifliches Etwas, wie etwa die Märchengestalt des Ungeheuers in *King Henry*. Sie repräsentieren die grotesken Übersteigerungs- und Verzerrungsformen der empirischen Wirklichkeit, an denen sich *Arthur* und *Gawain* erproben, aber weniger durch ritterliche Tat als durch Kontemplation (Lösen des Rätsels, Aussprechen des richtigen Wortes zur richtigen Zeit).

Gawain wird nicht, wie König Heinrich, durch das Überwältigende des Magischen zur Heirat mit der mißgestalteten Frau gezwungen. Er gibt vielmehr aus einer ethischen Haltung heraus seine Zustimmung dazu. Er ist an König *Arthur* sowohl als Verwandter (Neffe) wie als Ritter (durch die Tafelrunde) gebunden und fühlt sich daher verpflichtet, das Versprechen, welches *Arthur* der häßlichen Frau für ihre Hilfe gab, einzulösen. Seine Bereitschaft zu der widernatürlichen Heirat ist hier ein wesentliches Element, ein Willensakt, der der ritterlichen Bejahung des Abenteuers, der Bereitschaft zur *aventiure*, um des Königs und Verwandten willen entspringt. Das Abenteuer selbst bedeutet jedoch für *Gawain* keine seelische Erschütterung[93]).

[93]) Die gleiche Einstellung liegt auch der Romanze *"The Wedding of*

§ 36.

Die stoffliche Geschlossenheit von Nr. 32, die sich durch Darstellung einer einzigen Handlung in ihrem Gesamtverlauf ergibt, ist in drei plastische Situationen eingeordnet:

1) das fröhliche Jagen,

2) die Begegnung mit der häßlichen Frau in der Halle,

3) die erfolgte Entzauberung am Morgen.

Den Hauptakzent trägt die zweite Szene.

In der fragmentarischen Romanzenballade Nr. 31 sind zwei Handlungen, die *Arthur-* und *Gawain*handlung (auf dieser liegt der Schwerpunkt), durch *Arthur's* Versprechen an die mißgestaltete Frau, ihr seinen Neffen *Gawain* als Gatten zu geben, miteinander verflochten. Eine Gliederung der Ballade geht aus der Aufteilung in Einzelfragmente (vgl. § 34$_2$) hervor. Wegen der Lücken halte ich eine szenische Einteilung für unangebracht. (Immerhin ist die Ballade scenisch gegliedert). Für diese Arbeit interessiert die im III., V., VI. und VII. Fragment enthaltene *Gawain*handlung.

§ 37.

1. a. Der moralisierende Eingang von Nr. 32, der für den werbenden Mann drei Forderungen aufstellt, in Verbindung mit der zweiten Strophe, die König Heinrich als Junggesellen einführt[94]), läßt zunächst erwarten, daß die Brautwerbung des Helden dargestellt werden soll. Dieser Gedanke liegt während der ganzen Jagdszene, deren poetische Funktion durch den Kontrast zur folgenden Szene gegeben ist, nahe. Der Balladenheld ist in der Jagdszene als Mensch voller Lebenskraft und Lebensfreude gesehen. Ausdruck seiner stolzen Stimmung ist die reiche Jagdbeute (*The fattest buck in a' the flock*). „Zu Anfang merkt man besonders die Freude am Geschehen, die Jagdfreude, den Stolz, die Kraft, die in starker Alliteration und Binnenreim zum Ausdruck drängt:

Sir Gawen and Dame Ragnell" zu Grunde, "*The King returned to Carlisle with a heart no lighter and the first man he saw was Gawain who asked how he sped. Never so ill; he had met a lady who had offered to save his life, but she was the foulest he had ever seen, and the condition was that Gawain should be her husband. 'Is that all,' said Gawain, 'I will wed her once and again though she were the devil; else were I no friend'. 'Well' might the kinge exclaim, 'Of all knights thou bearest the flower'*". *Child* I, S. 290.

94) Str. 1: *Lat never a man a wooing wend / That lacketh thingis three; A routh o gold, an open heart / Ay fu o charity.*

Str. 2: *As this I speak of King Henry / For he lay burd alone; / And he's doen him to a jelly hunt's ha / Was seven miles frae a town.*

Str. 3: He chased the deer now him before
An the roe down by the den
Till the fattest buck in a' the flock
King Henry he has slain.

Der *fattest buck* ist höchst anschaulich gegeben (wie die ganze Strophe) und zugleich als unmittelbarer Ausdruck des Stolzes und des Jagdübermutes König Heinrichs eine starke Gefühlsmetapher“ [95]).

Der Höhepunkt des Jagdübermutes, — ein stolzer Rückblick auf den Jagderfolg, die Steigerung des eigenen Lebensgefühls und Selbstbewußtseins, — wird mit dem *beerly cheer* nur angedeutet, aber nicht erreicht. Denn mit dem Auftauchen des *griesly ghost* schlägt die Stimmung plötzlich um. Die Vorstellung von der Brautwerbung geht verloren. Die erdrückende Wucht der hereinkommenden Gestalt wird durch ihre übermenschlichen Ausmaße in drei Vergleichen anschaulich (Körpergröße, Zähne, Nase) [96]) und schließlich zusammenfassend in dem Vergleich mit dem Teufel (Dämon) gegeben.

Str. 5: Her had hat the reef tree o the house
Her middle ye mot wel span;
He's thrown to her his gay mantle,
Says, “Lady, hap your lingcan”.

6: Her teeth was a'like teather stakes
Her nose like club or mell;
(An I ken naething she 'peard to be
But the fiend that wons in hell).

König Heinrichs Geste mit dem Hinwerfen des Mantels und sein Ausruf “*hap your lingcan*” sind hier nicht moralisierend, sondern nehmen das Zurückschrecken vor der Vereinigung mit dem Ungeheuer (dem Dämon) vorweg [97]). Das Dämonische als das

---

[95]) Kahlert, Metapher u. Symbol, S. 86.

[96]) In *Ch.* Nr. 33 *Kempy Kay* finden sich zwar auch solche riesenhaften Vergleiche, z. B. der Vergleich der Zähne mit Zaunstecken in A für den Freier und das Mädchen, in C für das Mädchen, in E für den Freier. Aber hier stehen sie in Zusammenhang mit drastischen Vergleichen, die das Übergewicht haben und in der Ballade den Ton bestimmen. In seinem Vorwort zu Nr. 33 (Bd. I, S. 301) weist Professor *Child* darauf hin, daß die riesenhaften Ausmaße nicht entscheidend sind in der Ballade, “*it is her* (des Mädchens) *ugliness, filthiness and laziness that are made most of*”.

[97]) Zur Wortbedeutung von *lingcan* (licham) gibt das *New Engl. Dict.* Bd. VI, Teil I, S. 246, Sp. 213 an: “*It has been suggested that the word was originally poetical, describing the body as 'fleshly garment of the soul'. The body: the living body; also the seat of desire and appetite*”; u. a. ist als Beispiel die Stelle aus King Henry angeführt.

Zerstörerische (maßloser Appetit) beherrscht die ganze zweite Scene und es erreicht seine höchste Wirkung mit dem Unterliegen König Heinrichs gegenüber der magischen Macht, deren Trägerin die Mißgestalt ist. Zur Gestaltung dieses Motivs begnügt sich die Volksballade nicht mit einer farblosen objektiv abstrahierenden Erzählung, sondern sie rollt in einem Nacheinander ein anschauliches Bild auf, an dem der magische Gefühlsgehalt in sich steigernden Phasen erlebt wird. Das unmittelbare Einsetzen der stereotypen Forderungen:

Str. 7: "Some meat, some meat, ye King Henry,
Some meat, ye gie to me!
. . . . . .
. . . . . .
O ye do kill your berry-brown steed
And you bring him here to me!"

9: "Mair meat, mair meat, ye king Henry
Mair meat ye gie to me!
. . . . . .
. . . . . .
O ye do kill your good gray-hounds,
An ye bring them a' to me."

11: "Mair meat, mair meat, ye king Henry,
Mair meat, ye gie to me!
. . . . . .
. . . . . .
O ye do kill your gay gos-hawks,
An ye bring them here to me"

hat etwas zwingend Eindringliches, legt sich als unheimlicher magischer Bann auf König Heinrich. Unter dem Zwang dieses übermenschlichen Willens, dessen unerbittliche Starrheit in der unveränderten Wortfolge der Forderungen als magische Gewalt erlebt wird, muß er Werte, die ihm teuer sind, vernichten, sein liebstes Eigentum aufgeben, symbolisiert in der Dreizahl des *berry-brown steed*, der *good gray-hounds* und der *gay gos-hawks*. Für seine Gemütslage hat die Ballade nur einen dreimal wiederkehrenden Ausdruck der durch diese Quantität die erdrückende Wucht des magischen Banns ins grellste Licht rückt: *Wow but his heart was sair*[98]).

In sich ist die unheimliche Situation noch gesteigert durch Hineinkomponieren der dreimaligen Forderung des *meat* in die Dreizahl der Forderung von *meat*, *drink* und *bed*, wobei durch

[98]) Gefühlsmetapher vgl. Kahlert, Metapher und Symbol, S. 87.

jeweilige dreimalige Aufnahme des Verlangten[99]) das Drängend-Zwingende erlebt wird.

Wenn das erste Glied des *meat* durch die Aufnahme der drei Dingsymbole einen starken Akzent erhält, so bedeutet das Mittelglied ein kurzes Abebben der Spannung, die aber mit dem letzten Glied des *bed* eine Intensität erreicht, für die eine weitere Steigerung unmöglich ist[100]). Denn mit dem Verfügungsrecht und der Verfügungsmöglichkeit über die eigene Person gibt der Balladenheld a l l e s auf.

Nach der offenen Aufforderung zum Beilager[101]) sind König Heinrichs Worte:

Str. 17: 1—2 "O God forbid" . . . . . .
3—6 That ever the like betide
That ever the fiend that wons in hell
Should streak down by my side

kein eigentliches Auflehnen, sondern höchstens ein Aufseufzen, Ausdruck eines resignierten Fatalismus: „Es kommt eben wie es kommt"[102]).

Der ganze Vorgang wickelt sich in einem ungeheuren Tempo ab. Man kommt garnicht zum Aufatmen: da erzwingt eine neue Forderung bereits wieder eine neue Erfüllung.

In der zweiten Szene wird mit dem straffen Aufbau (Dialog, Erfüllung der Forderungen, maßloser Appetit des Ungeheuers) durch die rhythmische Wiederkehr der gleichen Situationen, die in sich die Steigerung zum Höhepunkt tragen, eine einheitliche Geschlossenheit erreicht. Die Starrheit der Wiederholung in der komponierten Strophenfolge enthält zugleich

---

[99]) Str. 7: *Some meat, some meat, ye king Henry*
Some meat, ye gie to me!
9 u. 11: *Mair meat, mair meat, ye king Henry*
Mair meat ye gie to me!
13: *Some drink, some drink, now king Henry*
Some drink ye bring to me!
15: *A bed, a bed, now king Henry*
A bed you mak to me!

[100]) Dreizahl mit Achtergewicht.

[101]) Str. 17, Zeile 1—2 bedeutet ein Ausspinnen von Strophe 16, Zeile 1—2. Denn mit dem *bed* ist symbolisch die Forderung schon gestellt.

[102]) Wagner, Vorlesung über Volkskunde.

ein statisches und dynamisches Element, und ist damit sowohl stimmungtragend wie dramatisierend [103]).

Als Kontrast folgt auf die unheimliche Atmosphäre der zweiten Szene die ruhige Klarheit der Schluß-Szene:

Str. 18: Whan night was gane, and day was come
An the sun shone throw the ha
The fairest lady that ever was seen
Lay atween him an the wa.

Die poetische Zeitangabe für den Morgen, — in der Sinnwiederholung eine Umkehrung der Hochzeitsstrophe [104]) — bereitet den Stimmungsumschwung, der mit der Entzauberung verbunden ist, vor. In der Schönheit der entzauberten Frau, volkstümlich hyperbolisch wiedergegeben, vertieft sich der Gegensatz zur zweiten Szene, löst sich die Dissonanz in plötzlicher Harmonie echt märchenhaft auf. Mit der Versicherung, daß dies Glück bis zum Lebensende, also für immer, dauern wird, erhält die Ballade einen märchenhaft abgerundeten Schluß.

Str. 19: "O well is me!", says king Henry
"How lang 'll this last wi' me?"
Then out it spake that fair lady,
"Even till the day you dee."

Daran fügt sie noch die Strophe 20:

"For I've met wi mony a gentle knight
That's gien me sic a fill
But never before wi a courteous knight
That gae me a' my will."

Sie begründet die Entzauberung mit der Nachgiebigkeit König Heinrichs gegenüber der häßlichen Frau. Dadurch wird aber der Eindruck der zweiten Szene verwischt. Von einer bewußten Ausschaltung egoistischer Wünsche kann bei Erfüllung der Forderungen keine Rede sein. Denn König Heinrich handelt ja mit innerem Widerstreben, unter magischem Zwang.

Die Ballade Nr. 32 scheint an dieser Stelle von Nr. 31 beeinflußt zu sein. Ausgangsballade für die Formel *that gae me a' my will* ist sicher Nr. 31, wo es in Strophe 31 Zeile 44 heißt: *Thou shalt haue a' thy will.* In Nr. 31 hat diese Formel eine wirkliche Bedeutung. Denn es kommt ja für *Gawain* sowohl bei der Heirat wie auch bei der vorgelegten Frage auf eine persönliche Ent-

---

[103]) Es ist „die Leistung der magischen Wiederholung immer, durch ihr quantitatives, den höchsten Verstärkungswert eines magischen Eindrucks zu erzielen, wo immer Bezirke des Gegennatürlichen als des Ganz-Anderen angerührt werden." Pongs, a. a. O., S. 120.

[104]) Ausdruck der Gefühlsbeteiligung der Sänger.

scheidung, auf den Willensakt an, seine eigenen Wünsche gegenüber denen der Frau zurückzustellen.

Außerdem knüpft die Strophe 20 in Nr. 32 wieder an den Gedankengang der ersten Strophe an. Die Tugenden, die im Balladeneingang vom werbenden Mann verlangt werden, sind zum Schluß auf eine, nämlich die der Nachgiebigkeit, reduziert. Strophe 1 und 20 geben somit der Ballade einen Rahmen, der nur in ganz loser Beziehung zum Balladengeschehen steht.

1. b. Woher die Abweichungen in der Variante b (insbesondere gegenüber Strophe 4 a) rühren, vermag *Child* nicht anzugeben. Jedoch handelt es sich nicht um Hinzufügungen *Scott's*. Denn sie finden sich bereits im *"Courteous King Jamie"* bei *Lewis "Tales of Wonder"* 1801 [105]).

Die Strophe 4 der Variante a

O he has doen him to his ha
To make him beerly cheer
An in it came a griesly ghost
Steed stappin i the fleer

zerdehnt Variante b zu 3 Vierzeilern:

He's taen him to his hunting ha',
For to make burly cheer
When loud the wind was heard to sound,
And an earthquake rocked the floor.

And darkness covered a' the hall,
Where they sat at their meat,
The gray dogs, youling, left their food,
And crept to Henry's feet.

And louder houled the rising wind,
And burst the fastned door,
And in there came a griesly ghost
Stood stamping on the floor.

Während in Nr. 32 a jegliche Naturschilderung fehlt, dient in b die aufgewühlte Natur als Untermalung für das Erscheinen des Ungeheuers. Entfesselte Naturgewalten, Sturm und Erdbeben, heben sich aus der gleichzeitig hereinbrechenden Finsternis nur umso wilder heraus. Die plötzliche Lichtleere wird erfüllt durch das akustische Moment vom Heulen des Sturmes (das zweimal auftaucht) und vom Krachen des Erdbebens. Das Gefühl für die Wucht und Großartigkeit des Naturgeschehens findet seinen Ausdruck in der Wahl der Lautmalerei:

105) *Child* I, S. 300.

. . . . . loud the wind was heard to sound
. . . . . an earthquake rocked the floor
. . . . . louder houled the rising wind.

Das gleiche Stilmittel ist übrigens verwandt bei der Schilderung der Hunde (*youling*), die das Ungeheuer bereits wittern und sich verkriechen. Ihr Geheul vermischt sich mit dem Lärm der Naturgewalten zu schrillen Dissonanzen. Der Höhepunkt wird erreicht durch das Einstoßen der Tür und das Auftauchen des Ungeheuers, vor dem es obendrein heißt:

Stood stamping on the floor.

Wenn in Nr. 32 a intuitiv die empirische Wirklichkeit mit der übersinnlichen in der poetischen Wirklichkeit des Märchens eins wird, so hat die Variante b zwar auch die beiden Sphären, jedoch nicht verschmolzen zu einer Einheit, sondern bewußt als Kontrast. Nr. 32 a gestaltet ein übersinnliches Erlebnis; in b wird rationalistisch versucht, etwas Außerwirkliches in die empirische Wirklichkeit zu stellen, um diese dadurch interessant zu machen. Die gruselige Atmosphäre will Gruseln erregen, will Sensation sein, ist romanesk.

Äußerlich zeigt sich die Abweichung vom Geschmack der Volksballade in der Verwendung des Abstraktums *darkness*, der Partizipialkonstruktion *youling* sowie der unterscheidenden Adjektive *fastned* und *rising*.

Die übrigen Abweichungen der Variante b sind unwesentlich, doch hat die Schlußstrophe eine Motiverweiterung durch die Erzählung von dem Stiefmutterzauber.

2. In der Ballade Nr. 32 a haben wir es mit einer wesentlich volkstümlichen Stilisierung des volkstümlichen Themas zu tun. Die beiden Gegenspieler, König Heinrich und die naßgestaltete Frau sind zwei Märchengestalten ohne zeitliche und räumliche Einordnung. Selbst wenn vom K ö n i g Heinrich die Rede ist, bleibt die Auffassung in der Sphäre des Märchens. Nebenpersonen (Gefolge) fehlen (zum Unterschied von 32 b). Das Geschehen vollzieht sich an König Heinrich als M e n s c h e n, aber nicht als Menschen eines bestimmten Standes oder Ranges. In naiver Anschaulichkeit wird ein Einzelerlebnis ins Allgemein-Menschliche gesteigert.

Im Vergleich dazu erhält die Balladenfabel in Nr. 31 durch *Arthur's* Hof in *Carleile* ein Lokalkolorit. *Arthur* und *Gawain* sind als Ritter der Tafelrunde in einem höfischen M i l i e u gesehen; und das Balladengeschehen geht sie als Ritter an (nicht einfach

als Menschen), wird Sache der ganzen Tafelrunde. Diese Ballade, die wohl aus der *Minstrel*tradition stammt, setzt bei den Hörern die Vertrautheit mit dem Namen der mittelalterlich-höfischen Poesie voraus, also ein Publikum mit einem ganz anderen Blickfeld als die Volkstradition von Nr. 32.

Die beiden Fragmente III und V geben die Begegnungen mit der mißgestalteten Frau. Bei der ersten steht *Arthur* ihr allein gegenüber, bei der zweiten inmitten der Ritter der Tafelrunde. Den Eindruck der Häßlichkeit der Mißgestalt vermittelt III indirekt durch den Gegensatz zu ihrem prächtigen Gewand (*red scarlett*) [106], das wiederum im Farbkontrast zu *greene hollen* steht:

Str. 15: And as he rode over a more
Hee see a lady where shee sate
Betwixt an oke and a greene hollen
She was cladd in red scarlett.

16: Then there as shold haue stood her mouth
Then there was sett her eye;
The other was in her forhead fast
The way that she might see.

17: Her nose was crooked and turned out-ward
Her mouth stood foule a-wry;
A worse formed lady than shee was,
Neuer man saw with his eye [107].

Doch handelt es sich hier lediglich um eine Verzerrungsform der realen Wirklichkeit. Die Häßlichkeit ist nicht äußere Erscheinungsform für ein dahinter verborgenes Übersinnliches. Sie ist nichts Anderes als was sie darstellt, ohne einen tiefen Sinnbezug.

Wenn in Nr. 32 die Atmosphäre des Abenteuerlich-Grotesken in die poetische des Magisch-Unheimlichen übergleitet, so fehlt hier jegliche unmittelbare Vertiefung. Umständlich sucht die Frau König *Arthur* von ihrer äußerlichen Häßlichkeit abzulenken und auf ihre wohlwollende Gesinnung hinzuweisen:

---

[106]) *Arthur's rich array* Str. 14 kontrastiert mit seiner Niedergeschlagenheit *paine* Str. 20.

[107]) Die Schilderung des Ritters in *Tearne Wadling* ist viel weniger romanesk:

Str. 9: *"Ffor when I came to Tearne Wadling*
A bold barron there I fand,
With a great club vpon his backe,
Standing stiffe and strong.

23: *And when he came to the Tearne Wadling*
The baron there cold he finde
With a great weapon on his backe
Standing stiffe and stronge."

Str. 19: "What knight art thou," the lady sayd,
That will not speak to me?
Of me be thou nothing dismayd,
Tho I be vgly to see.

20: "For I haue halched you curteouslye,
And you will not me againe;
Yett I may happen Sir knight," she said,
"To ease thee of thy paine."

Der Vorgang ist aus der höfischen Perspektive gesehen; die ganze Darstellung kommt über das Äußerliche, fast Spielerische, ja Spöttische, nicht hinaus. *Arthur* erlebt ja die wohlwollende Gesinnung der Frau nicht als eine übermenschliche Wendung, als das plötzliche Eingreifen eines Schicksalhaften, sondern nützt sie aus wie eine unerwartete Chance, die er sich nicht entgehen lassen darf. Unaufgefordert, ungezwungen, (höchstens aus Furcht vor der Begegnung mit dem Ritter von *Tearne Wadling*), gibt er der Frau für ihre Hilfe das Versprechen, sie mit *Gawain* zu vermählen.

Str. 21: "Giue thou ease me, lady, he said,
Or helpe me anything
Thou shalt have gentle Gawaine, my cozen
And marry him with a ring" [108].

Diese merkwürdige, im Grunde unritterlich-feige Haltung *Arthur's* [109] betont auch das V. Fragment. Denn *Gawain's* Worte zeigen, daß er von *Arthur* über den vollen Umfang des Versprechens noch im unklaren gelassen ist.

Str. 36: 3/4 ". . . . . there is a knight amongst vs all
That must marry her to his wife."

Hinzu kommt noch *Arthur's* naive Beruhigung "*For a litle foule sight and misliking*" . . . die sich wohl an *Gawain* richtet.

Demgegenüber steht *Gawain* als der Ritter da in der Ballade. *Arthur* vertraut ihm seinen Kummer und seine Ratlosigkeit an (II. Fragment) und während bei Begegnung der Ritter von der Tafelrunde [110] mit der Mißgestalt der *stewart Kay* sich

---

[108] Vgl. auch Kahlert, Metapher u. Symbol, S. 83: "*marry with a ring*" heißt . . . „in aller Form gesetzmäßig und rechtlich heiraten. Dieses Symbol des Ringes ist aber hier nicht mehr gefühlt als solches, bloß eine rechtliche Funktion gleichsam als terminus technicus für „gesetzliche Heirat" kommt in Betracht und das zeigt das Fehlen irgendwelcher Bedeutung für die Ballade als Ganzes."

[109] Vgl. auch Str. 11:
"To fight wi him I saw noe cause
Methought it was not meet.
For he was stiffe and strong with-all
His strokes were nothing sweete."

[110] Die Ballade reiht in Strophe 31 und 32 ihre Namen aneinander.

in spöttisch-boshaften Bemerkungen ergeht, sucht *Gawain* zu beschwichtigen, da ja einer von ihnen die Frau heiraten müsse. Darin liegt zugleich *Gawain's* Bereitschaft zu der Heirat, falls *Arthur* (der König und Onkel) ihn dazu bestimmt. *Gawain's* Haltung wird noch schärfer herausgearbeitet durch *Kay's* und anderer Ritter Abwehr gegen eine solche Heirat, und den schnellen Aufbruch der übrigen Ritter, der an einem konkreten Bild anschaulich gemacht wird:

Str. 38: Then some tooke vp their hawkes in hast
And some tooke vp their hounds.

Die Erzählung des Entzauberungsvorganges selbst fehlt. Sie mag aber zwischen dem V. und VI. Fragment vorhanden gewesen sein. Erhalten ist nur das verhältnismäßig breit ausgeführte Zwiegespräch (zwischen *Gawain* und der entzauberten Frau), das den Rückblick auf die erfolgte Rückverwandlung gibt. Der Schwerpunkt der Entzauberung liegt erst im Dialog, im Gegensatz zu *King Henry*. Aber es wird hier nicht etwa mit einer knappen unwiderruflichen Antwort eine schicksalhafte Entscheidung zu der rätselhaften Frage herbeigeführt; sondern *Gawain* entscheidet sich nach einigem Überlegen zuerst falsch und gibt die endgültige Antwort erst aus höfischen Rücksichten, nachdem ihn die Frau darum gebeten hat.

Str. 41: And then bespake him gentle Gawaine,
Was one soe mild of moode,
Sayes, "well I know what I wold say,
God grant it may be good!

42: To haue thee fowle in the night
When I with thee shold play —
Yet I had rather, if I might,
Haue thee fowle in the day."

43: "What when lords goe with ther feirs", shee said,
Both, to the ale and wine,
Alas! then I must hyde my selfe,
I must not go withinne."

44: And then bespake him gentle Gawaine,
Said, "Lady, that's but skill:
And because thou art my owne lady,
Thou shalt haue all thy will."

Die Kompliziertheit des Gedankenganges bei der Entscheidung ist ohne Tiefe und hat nur Wert in einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Schicht.

Die in diesem Zusammenhang aufgenommene Erzählung von dem doppelten Stiefmutterzauber ist formelhaft, sie bildet im

Balladengeschehen nur einen interessanten Zug, erreicht aber den Gefühlsgehalt, wie z. B. in Ballade Nr. 36, nicht [111]).

Schließlich wird im VII. Fragment neben der ritterlich-ethischen Grundhaltung *Gawain's*

Str. 53: "It is my fortune" said Sir Gawaine;
"For my vnckle Arthur's sake
I am glad as grass wold be of raine [112])
Great ioy that I may take"

die Rückverwandlung als glücklicher Ausgang eines Abenteuers von der ganzen Tafelrunde gewertet. (Zunächst nur von *Kay*, dann von *Arthur* und den übrigen Rittern). Der Hintergrund des Hofes gibt der allgemeinen Freude etwas Dekoratives.

§ 38.

Die beiden Balladen Nr. 32 und 31 gehen also in der Auffassung des Märchenmotivs von der verzauberten Frau einen gesonderten Weg.

Abgesehen von dem romaneskeñ Zug in Nr. 32 b, der auf Überarbeitung im 18. Jahrhundert hindeutet, ist 32 eine Volksballade, in der das Auftauchen der Frau für den Helden etwas Dämonisch-Schicksalhaftes bedeutet. Durch anschauliche Vergleiche wird ihre Gestalt in ungeheuren Dimensionen gezeichnet (Körpergröße, Ausmaße von Zähnen und Nase). In Übereinstimmung damit gibt der ungeheure Appetit das Zerstörerisch-Vernichtende ihres Wesens.

Mit den Stilmitteln der Volksballade wird eine straffe Zusammenfassung des Stoffes und die Konzentration aller Spannung in der zweiten Szene erreicht. Wortmagie, gebannt in starre Wiederholung, zwingt König Heinrich zur Entzauberung und schließlich zu seinem Glück. Der Zuhörer wird in die magisch-unheimliche Atmosphäre hineingezogen und erlebt so das Geschehen mit.

Dagegen ist die Frau in Nr. 31 bizarrer Ausdruck der empirischen Wirklichkeit. Sie ist fratzenhaft gezeichnet. So wenn es heißt, daß an der Stelle des Mundes ein Auge und daß das andere vor der Stirn sitzt, daß die Formen von Nase und Mund abnorm sind. Wenn schon hier alle anschaulichen Vergleiche

111) In Ballade Nr. 31 bleibt, analog 36, eins der verwandelten Geschwister verzaubert.

112) Den poetischen Vergleich hat bereits A. Kahlert herausgestellt. Metapher und Symbol, S. 84.

fehlen, so zielt die Beschreibung darauf hin, das Entstellende, die Häßlichkeit, herauszustellen, während 32 mit den Übersteigerungen das Unheimlich-Dämonische zeigen will. In Nr. 31 beruht das Schwelgen in den Entstellungen auf rationaler Erfindung[113]). Das Schicksalhafte fehlt der Frau, sowohl in der Begegnung mit *Arthur* wie mit *Gawain*. Sie bietet *Arthur* eine gute Chance, die er zu seinem Vorteil benutzt; für *Gawain* ist die Heirat kein Erlebnis, sondern ein ritterliches Abenteuer, dem er mit demselben ritterlichen Gleichmut entgegensieht wie irgend einem andern Abenteuer. Ebenso bedeutet für *Gawain* die Rückverwandlung der Frau nur die Wiederherstellung natürlicher Formen des empirischen Seins. Das beweist der leichte Unterhaltungston im Dialog, wo die Entscheidung fällt. Es fehlt die Vorstellung von der W e s e n s verwandlung, die in 32 doch ziemlich stark ist, ferner die Bedeutung des W o r t e s im Dialog.

Dadurch, daß Nr. 32 mit großem inneren Anteil dargestellt ist, erhalten die beiden Personen der Ballade lebendige Anschaulichkeit.

Nr. 31 hält sich an eine kühle, objektive Erzählung des Vorgangs. Die Ballade ist Gesellschaftsdichtung. Sie unterhält innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsschicht, in der die Namen der Ballade einen Klang haben. Aber innerlich ergreifen wie die schlichte Volksballade kann die Romanzenballade Nr. 31 nicht, da sie in der bizarren Abenteurerwelt des realen Seins stecken bleibt und ihr ein höherer Sinn, wenn auch nur der abgeblendete des Magisch-Übersinnlichen fehlt.

Zudem hat Nr. 31 eine verhältnismäßig breite Art zu erzählen. Mehrere Szenen schildern die Begegnungen mit der häßlichen Frau. Nr. 32 dagegen gibt die Begegnung in einer Szene voll magischen Gefühlsgehaltes. So ist z. B. die zweite Szene von Nr. 32 durch den Dialog dramatisiert, ohne eingeflicktes *he (she) sayd*. Dagegen hat die Ballade Nr. 31 einen stärker epischen Charakter. Sie muß schon wegen der größeren Personenzahl die redende Person jeweils einführen und tut das entweder durch eingeschobenes *he said*[114]), auch durch Inversion, z. B. *said*

[113]) Vgl. dazu noch die gänzlich unreflektierte Schilderung der Häßlichkeit von Allison Gross (*Child* Nr. 35), die einfach durch Superlativ gegeben, aber zugleich Bild ihrer dämonisch-boshaften Gesinnung ist.

[114]) Heusler weist nach, daß dem nordischen Balladentypus die eingeschobene und auf einen Teil des Verses beschränkte Redeeinführung fremd sind. Heusler, Die Balladendichtung des Spätmittelalters G. R. M. 1922, X, S. 17. Zugleich ist die Strophen- oder Zeilenverknüpfung durch *and, then* oder *and when* Ausdruck des aneinanderreihenden Verknüpfens des Strophen- bzw. Zeileninhalts (vgl. auch die Erzählweise des Märchens: und da sagte . . . und als . . .).

Sir Gawaine (Str. 53) oder aber durch neu ansetzendes *and then bespake him . . .*, wobei das Verb in der folgenden Zeile nochmals aufgenommen wird, z. B. Strophe 44.

> And then bespake him gentle Gawaine,
> Said, "Lady that's but skill."

§ 39.

Child Nr. 270: *The Earl of Mar's Daughter.*

Die Ballade liegt nur in einer Version aus Nordostschottland vor und ist von *Buchan* im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet. Bei *Child* sind dänische und schwedische Parallelen angegeben, sowie eine von den Faröer. "*The lover in bird-shape is a very familiar trait in fiction, particulary in popular tales*" [115] [116]. Eine Motivparallele findet sich z. B. auch im *Lai d'Yonec* der *Marie de France*.

§ 40.

Die Ballade Nr. 270 setzt sich aus nachstehenden Motiven zusammen:

I. Das Zusammentreffen mit der Taube.

1) Einleitungsstrophe: Spaziergang der Tochter des *Earl of Mar* an einem Sommertag (Str. 1).
2) Die Begegnung mit der Taube (Str. 2).
3) Der Wunsch, *Cow-me-doo* zu besitzen (Str. 3—4).
4) Das Mädchen bringt ihn heim (Str. 5—6).

5) Die Verwandlung von *Cow-me-doo* in einen Jüngling (Str. 7).
6) Überraschung des Mädchens über das Auftauchen des Jünglings in ihrem Gemach (Str. 8).
7) Die Erklärung durch den Hinweis auf *Cow-me-doo* (Str. 9).
8) Frage des Mädchens nach seiner Herkunft (Str. 10).

---

115) *Child* V, S. 39.
116) Vgl. auch Mertens, zit. im § 11 dieser Arbeit.

II. Das Zusammenleben der Tochter mit *Cow-me-doo.*	9) Antwort des Jünglings, daß seine Mutter, eine mächtige Königin, ihm die Verwandlungsfähigkeit gegeben habe (Str. 11—13). 10) Die Vereinigung der Liebenden (Str. 14-16). 11) Das glückliche Zusammenleben. Sieben Söhne bringt *Cow-me-doo* zu seiner Mutter (Str. 17—18).
III. Störung des Glücks durch den Vater.	12) Die Werbung eines berühmten Lords um die Tochter des *Earl of Mar* (Str. 19). 13) Abweisung der Werbung (Str. 20). 14) Plan des Vaters, *Cow-me-doo* zu töten (Str. 21).
IV. *Cow-me-doo* sucht Zuflucht bei der Mutter.	15) Um dem Tode zu entgehen, fliegt *Cow-me-doo* heim (Str. 22—24). 16) Die Mutter sieht den Sohn und trifft Vorbereitungen, ihn willkommen zu heißen (Str. 25—26). 17) Die Abwehr des Sohnes unter Hinweis auf die bevorstehende Vermählung seiner Frau mit einem Nebenbuhler (Str. 27).
V. Die Vorbereitungen zur Entführung der Braut.	18) Die Mutter bietet ihre Hilfe an (Str. 28). 19) Die Bitte des Sohnes (Str. 29—30) a) 24 starke Männer in Störche b) seine sieben Söhne in Schwäne c) ihn selbst in einen Falken zu verwandeln. 20) Resignation der Mutter wegen der Begrenztheit ihrer Macht. Sie beruft sich auf die Hilfe einer alten Frau (Str. 31). 21) Die Bitte von *Cow-me-doo* wird erfüllt (Str. 32—33). 22) Der Flug der Vögel zum Schloß des *Earl of Mar* (Str. 34).
VI. Die Entführung.	23) Die Entführung der Braut (Str. 35—38). 24) Die Ohnmacht der Hochzeitsgesellschaft (Str. 39—40).
VII. Die Versöhnung.	25) Die Versöhnung des Vaters mit der Tochter (Str. 41).

§ 41.

Das Dasein der Heldin wird bestimmt durch *Cow-me-doo*, bzw. durch seine Mutter, die dem Sohn die Zaubergestalt zu dem bestimmten Zweck gegeben hat, schöne Mädchen zu berücken. Dieser Zweck wird der Tochter des *Earl of Mar* zum Schicksal. Aber der Begegnung mit *Cow-me-doo* fehlt der erdrückende und verderbenbringende Zwang. Sie bedeutet für die Heldin im Grunde ein harmonisches Glück, das erst gestört wird durch den Menschen (den Willen des Vaters). Das Weltbild der Ballade ist demnach magisch mit latentem Schicksalsglauben, wobei die das Schicksal verkörpernden Gestalten, *Cow-me-doo* und seine Mutter schließlich abhängen von einer noch mächtigeren alten Frau, deren Person im Dunkel bleibt. In *Cow-me-doo*, der Mutter und der alten Frau repräsentiert sich somit ein Gradualismus von schicksalhaften Mächten, die der Heldin sämtlich freundlich gesinnt sind und ihr gegen die feindseligen Wünsche der Sippe (Vater) helfen.

§ 42.

Die einsträngige Handlung baut sich auf in sieben großen Hauptzügen (vgl. Zusammenstellung der Motive), die der Ballade eine szenische Gliederung geben. Das Interesse konzentriert sich auf die Heldin in doppelter Weise. Die Handlung wird im ersten Teil der Ballade von ihr vorwärts getrieben, während die Heldin am Schluß passiv bleibt und *Cow-me-doo* Träger der Handlung ist. Aber all sein Tun konzentriert sich um die Tochter des *Earl of Mar*, zielt nur darauf hin, die Vermählung mit dem Nebenbuhler zu verhindern.

§ 43.

Der Anfang der Balladenhandlung erhält eine zeitliche Festlegung:

Str. 1: It was intill a pleasant time
Upon a simmer's day
The noble Earl of Mar's Daughter
Went forth to sport and play.

Die Schönheit der Jahreszeit, ganz allgemein charakterisiert als *a pleasant time, a simmer's day* wird mit der frohen Stimmung des Mädchens in Verbindung gebracht. Der konkrete Ausdruck dieser Freude ist zweimal gegeben, durch *sport* und *play*. Der leichte, unbekümmerte Ton des Eingangs wird übernommen am

Anfang der zweiten Strophe, die dann unmittelbar in das eigentliche Geschehen einführt:

Str. 2: As thus she did amuse hersell
Below a green aik tree
There she saw a sprightly doo
Set on a tower sae hie.

Das *there* kündigt die plötzlich einsetzende neue Situation, die Begegnung mit der Taube, an. Zugleich gibt das Adjektiv *sprightly* eine Charakterisierung des Vogels. Jegliche äußere Beschreibung, z. B. die Schilderung von seinem schönen Gefieder, fehlt. Das *sprightly* ist Ausdruck seines Wesens. Aus der Anrede des Mädchens geht hervor, daß es so zu werten ist. Denn die Bedeutung des Wortes *Cow-me-doo* spiegelt die magische Wirkung, die von der Taube ausgeht (to *cow* = zwingen, einschüchtern; *cow* = Kobold). Den Zwang empfindet das Mädchen jedoch nicht als etwas Bedrückendes – jegliche Abwehr fehlt —, sondern nur als etwas Faszinierendes: Sie will die Taube besitzen. An den Anfang ihrer Bitte setzt sie das schmeichelnde *my love sae true*. Sie kann sich in Versprechungen garnicht genug tun. Symbol der guten Aufnahme, die er bei ihr finden wird und zugleich Maßstab für den großen Wert, den sie auf die Erfüllung ihrer Bitte legt, ist das prächtige Bild von dem *cage o guid red gowd*, von den *gowd hingers* und dem *siller*. Schließlich denkt sie sich die kostbare Behausung als der Schönheit des Vogels entsprechend:

Str. 3: O cow-me-doo, my love sae true,
If ye'll come down to me,
Ye'se hae a cage o guid red gowd
Instead o simple tree.

4: I'll put gowd hingers roun your cage
And siller roun your wa;
I'll gar ye shine as fair a bird
As ony o them a'".

In der Anrede, – die erste Zeile von Strophe 3 erhält durch den Reim vor der Cäsur und am Versende etwas Melodisches und unterstreicht noch das Einschmeichelnde, — wird bereits unbewußt die Vorstellung von dem Liebhaber in Vogelgestalt vorweggenommen [117]).

Die Erfüllung der Bitte wird in Handlung aufgelöst: Durch Niederlassen auf des Mädchens Kopf wird der Vogel ihr Eigentum. Es ist ein *pretty bird*, wie Strophe 6 erzählt. Die beiden letzten Zeilen von Strophe 6 sind eine Wiederaufnahme des Strophenschlusses von 4. Die Verwirklichung der Versprechungen erscheint

[117]) Vgl. die formale Übereinstimmung von Str. 3_1, 15_1 und 16_1.

nun nicht nochmals im Nebeneinander des Bildes (vgl. Strophe 3. 4), sondern abschließend als ein zusammenfassendes Ergebnis.

Die folgende Szene wird wiederum zeitlich festgelegt. Mit dreimaliger Sinnwiederholung (zweimalige antithetische Umschreibung und schließlich direkte Zeitangabe) deutet die Hochzeitsstrophe auf den ersten Höhepunkt der Balladenhandlung, die Brautnacht, hin.

Str. 7: When day was gone and night was come
About the evening tide
This lady spied a sprightly youth
Stand straight up by her side.

Drei Züge der Brautnachtsszene: Die Einführung des Jünglings als *sprightly* sein faszinierender Einfluß und der Wunsch des Mädchens, ihn für immer zu besitzen, lassen die Gedanken aus der ersten Szene wieder anklingen. Es knüpft sich daran der weitere Aufbau, der im Dialog gehaltenen Brautnachtszene. Eigenartig mutet es zwar an, daß das Mädchen unter dem Eindruck der rätselhaften Erscheinung sofort ihrem Staunen Ausdruck gibt; es ist zweimal formuliert in dem *surprise*. Sie sucht mit ihren Fragen eine rationale Erklärung des ursächlichen Zusammenhangs und erhält sie in dem Hinweis auf die heimgebrachte Taube. Die beiden ersten Zeilen von Strophe 9

"O had your tongue, ye lady fair,
Lat a' your folly be"

sind ein halber Vorwurf, daß sie selbst nicht intuitiv zu diesem Schlusse kam. Über die Identität des Jünglings mit der Taube geht die Ballade ziemlich leicht hinweg. Es wird hier nur offen ausgesprochen, was der Balladeneingang bereits impliziert.

Viel mehr interessiert die Frage, warum er dies Doppelwesen ist. Der Gedanke schwingt in der Frage nach der Herkunft des Jünglings mit. Sie findet ihre direkte Beantwortung in der Erzählung vom königlichen Rang der Mutter. *Cow-me-doo* ist mit ihr, da er ihr einziges Kind ist, besonders verbunden. Die Besonderheit der Mutter wird einmal durch die Lage ihres Wohnsitzes betont (*on foreign isles*), sodann durch ihren Reichtum und ihre hohe Abkunft; (doppelte Verwendung von substantivischen Zwillingsformeln: *wealth and state, birth and high degree*).

Daß sie aber über königliche Macht hinaus noch über magische Kräfte verfügt, beweist *Cow-me-doo* an der ihm von der Mutter gegebenen Fähigkeit, bei Tag eine Taube und bei Nacht ein Jüngling zu sein. Zugleich folgt die Begründung für den Sinn seines Doppelwesens: Es läßt ihn in eines Mädchens Augen schöner

erscheinen, gibt ihm etwas Magisch-Anziehendes zu dem bestimmten Zweck: *"To charm such maids as thee"*.

Str. 11: "My mither lives on foreign isles
She has nae mair but me;
She is a queen o wealth and state
And birth and high degree.

12: Likewise well skilld in magic spells
As ye may plainly see
And she transformed me to yon shape
To charm such maids as thee.

13: I am a doo the live-lang day
A sprightly youth at night;
This aye gars me appear mair fair
In a fair maiden's sight."

Die folgenden drei Strophen umspannen die eigentliche Liebesszene. Zu Beginn gesteht *Cow-me-doo* der Tochter des *Earl of Mar* seine Liebe. Wenn er sagt, er sei bei der Begegnung im Walde von ihr bezaubert worden, so kann nur ihre natürliche Schönheit (*lovely face*) gemeint sein, die die Liebe in ihm weckte. Sein Treuversprechen ist in die Antithese vom gemeinsamen Leben und Sterben eingekleidet. Im letzten Teil der Szene ist *Cow-me-doo* eigentlich nur Echo. An sein Geständnis fügt sich des Mädchens Wunsch, er möge nie mehr von ihr gehen (mit dem positiven Sinn, daß sie ihn für immer besitzen will), bis schließlich mit der Mahnung des Mädchens zum Schlafengehen (der symbolischen Aufforderung zum Beischlaf) die Handlung zum Höhepunkt und Abschluß in der Szene gedrängt wird. Diese betonte Aktivität der Tochter des *Earl of Mar*, die die übermenschliche Macht (*Cow-me-doo*) zu beherrschen scheint, ist die Reaktion der faszinierenden Wirkung, die von dem Wesen *Cow-me-doo's* ausgeht.

Str. 14: "And it was but this verra day
That I came over the sea
Your lovely face did me enchant
I'll live and dee wi thee"

15: "O cow-me-doo, my luve sae true
Nae mair frae me ye'se gae"
"That's never my intent, my luve
As ye said it shall be sae."

16: O cow-me-doo, my luve sae true,
It's time to gae to bed;
Wi a' my heart, my dear marrow,
It's be as ye hae said."

Die Innigkeit der Szene liegt in den Anreden. Zweimal geht das zärtlich-melodische: *"O cow-me-doo, my luve sae true"*, das hier im Gegensatz zur ersten Szene erst seinen vollen Sinn hat, der

Bitte des Mädchens voraus, während das Mädchen für *Cow-me-doo my luve, my dear marrow* ist.

Das Glück dieser Verbindung macht die Ballade auf doppelte Weise anschaulich: mit den sieben Söhnen und den 23 Jahren (Strophe 17—19). Der volkstümlichen Zahl 7 kommt hier ebensowenig ein realer Ausdruckswert zu, wie den *twenty years and three.* Die 7 ist typisch, faßt eine Reihe von Kindern zusammen, während die 23 Jahre Ausdruck für einen sehr langen Zeitraum sind.

Es wird nicht gesagt, warum *Cow-me-doo* die Kinder nach der Geburt zu seiner Mutter bringt. Doch geschieht dies wohl der Sippe wegen (*Earl of Mar*). Zugleich wird *Cow-me-doo's* Bindung an die eigene Sippe (die Mutter) betont.

Im wesentlichen kommt es hier der Ballade darauf an zu zeigen, wie das harmonische Glück durch einen Eingriff von außen, die Werbung eines Edelmanns um die Tochter des *Earl of Mar*, gestört wird. Mit der Zurückweisung der Werbung trifft die Tochter ihren Vater. Sie setzt sich in Gegensatz zu seinem Willen, wenn sie offen ihre Verbindung mit *Cow-me-doo* vertritt. Und sie bekennt sich ausdrücklich zu ihm als einem Doppelwesen, in der Ballade wiedergegeben durch die nicht menschliche Seite seines Wesens: *bird.*

Str. 20_{3-4}: ". . . . I 'm content to live alone
Wi my bird, Cow-me-doo."

Das Abstraktum Treue erscheint also in konkretem Ausdruck des Miteinanderlebens (analog Str. 14_4), ebenso wie der Zorn des Vaters im Schwören des feierlichen Eides erlebt wird. Mit dem Schwur des Vaters, *Cow-me-doo* zu töten, — die Ballade verhüllt und umschreibt es nicht, sondern verwendet in offener Härte das *kill* —, droht letzten Endes die Zerstörung des Glückes.

Die Spannung dieses zweiten Höhepunktes der Handlung löst die Ballade durch *Cow-me-doo's* Flucht. Sie erscheint zwar zunächst als eine eigenartige Lösung. Denn *Cow-me-doo* wendet sich weder an seine Frau mit der Bitte um Schutz noch mit dem Wunsch, sie möge gemeinsam mit ihm fliehen, noch nimmt er Abschied von ihr. Ganz abgesehen von der Nähe der drohenden Gefahr

Str. 21_{3-4}: The morn, or ere I eat or drink
This bird I will gar kill

ist jetzt für ihn die Mutter bestimmend, mit der sich das Gefühl der Geborgenheit (vgl. die alliterierende Zwillingsformel: *bred and born*) verbindet. Daß er von ihr letzten Endes Hilfe erhofft, wird nicht gesagt; aber das ahnt der Hörer ja.

Str. 23: "Before that I do langer stay
And thus to be forlorn,
I'll gang unto my mither's bower
Where I was bred and born."

Daran schließt sich in Strophe 24 der Flug des Vogels über *the raging sea.*

Das Motiv von der Mutter, die nach dem heimkehrenden Sohn Ausschau hält, ist uns bereits begegnet in der Fassung G von *Child* Nr. 5 *Bothwell* (*Herd*) [118]).

Nr. 5 G Str. 11: His lady mother lookit owre the castle wa
And she saw them riding one and a'.

Ballade Nr. 270 betont stärker das Emotionale, wenn der Sohn mit *her little son* bezeichnet wird, überträgt also natürliche menschliche Bindungen auch auf die Beziehungen zwischen zwei verwandten dämonisierten Menschen.

Str. 25: As his mither was wauking out
To see what she could see,
And there she saw her little son
Set on the tower sae hie [119]).

Der Mutter Freude über die plötzliche Heimkehr (vgl. *there* in Strophe 25) ihres Sohnes klingt aus ihren Anordnungen, Tänzer und Spielleute herbeizuholen:

Str. 26: "Get dancers here to dance" she said
"And minstrels for to play,
For here's my young son Florentine
Come here wi me to stay".

Daneben stellt die Ballade mit fast denselben Worten als Kontrast *Cow-me-doo's* (*Florentine's*) [120]) Widerruf ihrer Befehle, sodaß die jäh aufbrechende Freude ebenso jäh eingedämmt wird. Die übereinstimmende Stilisierung von Str. 26 und 27 hebt den inneren Gegensatz noch stärker heraus.

Str. 27: "Get nae dancers to dance, mither,
Nor minstrels for to play,

---

[118]) Vgl. § 15 S. 12.

[119]) Vgl. auch *Child* Nr. 15 *Leesome Brand* A (ebenso eine *Buchan*-Fassung wie Nr. 270):

Str. 33: *His mother lay over the castle wa,*
And she beheld baith dale and down
And she beheld young Leesome Brand
As he came riding to the town.

[120]) Die Mutter erwähnt zweimal den eigentlichen Namen ihres Sohnes.

For the mither of my seven sons
The morn's her wedding-day" [121].

Die Begründung der harten Zurückweisung ist für die Mutter ausreichend, dem Sohn sofort ihre Hilfe anzubieten, ehe er darum bittet. Ihre innere Anteilnahme und Bewegtheit, — denn die Sache des Sohnes ist auch ihre eigene [122], — überstürzt sich in dem fünfmaligen imperativischen *tell me*. Es gewinnt noch an drängendem Ausdruckswert dadurch, daß es sich in der zweiten Zeile mit *true* verbindet, das als verneintes Gegenteil nochmals in der dritten Zeile erscheint: *tell me . . . . without a flaw*. Hinzu kommt noch als weitere Verstärkung ein zeitliches Moment: *this day*, womit das Sofortige, Augenblickliche zum Ausdruck kommt, das keinen Aufschub duldet:

Str. 28: "O tell me, tell me, Florentine,
Tell me and tell me true,
Tell me this day without a flaw
What I will do for you."

In der Bitte um Hilfe wird noch einmal ablehnend das Motiv von den Tänzern und Spielleuten aufgenommen und als wirksamer Gegensatz zu den 24 kühnen Männern benutzt. *Florentine's* Bitte steigert sich in drei Gliedern zum Höhepunkt im dritten Glied.

Str. 29: . . . . . .
. . . . . .
"Turn four and twenty wall wight men
Like storks in feathers gray."

30: "My seven sons in seven swans,
Aboon their heads to flee.
And I myself a gay goshawk
A bird o high degree."

Der letzte Wunsch, der ihn selbst betrifft, liegt ihm am meisten am Herzen. Das zeigt die Wahl des Falken, des Symbols vom Lieben, Teuren und hier wohl vom Geliebten.

Die vorwärtsdrängende Handlung — (vgl. die Dynamik der Strophen 28—30) — denn „morgen" ist bereits der Hochzeitstag — wird plötzlich gehemmt durch die Resignation der Mutter,

---

[121] Vgl. auch *Ch.* Nr. 15 A: *Buchan*-Fassung:
Str. 34: *"Get minstrels for to play," she said, / "And dancers to dance in my room; / For here comes my son Leesome Brand, / And he comes merrilie to the town."*
Str. 35: *"Seek nae minstrels to play, mother, / Nor dancers, to dance in your room; / But though your son comes, Leesome Brand / Yet he comes sorry to the town."*

[122] Vgl. auch *Ch.* Nr. 5, wo es sich gleichfalls um eine Mutter handelt, die über ein Wissen um magische Kraft verfügt.

die seufzend die Begrenztheit ihrer Macht mit einem räumlichen Bilde wiedergibt:

Str. 31: Then sichin said the queen hersell
1—2 "That thing's too high for me."

Zugleich aber weiß sie sich von der „alten Frau", die ihr an Macht überlegen ist, Hilfe zu verschaffen. Diese alte Frau selbst bleibt gänzlich im Dunkeln, wirkt dadurch umso schicksalhafter und rätselhafter. Ihre Person interessiert in der Ballade nicht, sondern nur ihre Macht zur Erfüllung des Wunsches. Den Vorgang gibt die Ballade in den Strophen 32—33, die durch Wiederaufnahme des Wortlauts der Bitte die gleiche Stilisierung wie Str. 29—30 haben. Die Verwandlungen sind also als Ergebnis gesehen, ebenso wie die Verwandlungsfähigkeit von *Cow-me-doo* (vgl. Str. 12/13). Es fehlt jeder magische Ritus, sogar die Zauberrute.

Str. 34, die in ihrem Bau und in der Gestaltung des Weges (*over the raging sea*) der Strophe 24 entspricht, gibt den Flug der Vögel zum Schloß des *Earl of Mar*.

Der dritte Höhepunkt der Ballade fällt gegen die bisherigen Szenen ab. Die in den Strophen 35—38 geschilderte Lösung: die Überrumpelung und Verscheuchung der Hochzeitsgäste, das Binden des Bräutigams an einen Baum und die Entführung der Braut und ihrer Mädchen durch die Störche und Schwäne hat etwas Komisches [123]). Allerdings ist die Vermählung mit *Cow-me-doo's* Nebenbuhler damit vereitelt. Aber in der Entführungsszene tritt *Cow-me-doo* selbst garnicht in Funktion. Auch sagt die Ballade nichts mehr von der Wiedervereinigung der Liebenden. Statt dessen wird das Interesse auf die Versöhnung der Tochter mit der Sippe (Vater) gelenkt.

---

[123]) Das wird in der Ballade auch empfunden, wie die beiden Strophen 39/40 zeigen:

Str. 39: *There's ancient men at weddings been*
For sixty years or more,
But sic a curious wedding-day
They never saw before.
40: *For naething could the company do,*
For naething could they say
But they saw a flock o pretty birds
That took their bride away.

§ 44.

Child Nr. 34: *Kemp Owyne.*

Neben der „passiven, magiebetonten Lebensform“ [124], der bisher besprochenen Balladen zeigt die Ballade Nr. 34 die positiv aktive Stellung des Menschen gegenüber schwarzer Magie.

Die beiden Versionen der Ballade wurden in Nordostschottland aufgezeichnet. B reicht in der mündlichen Tradition (Familientradition *Mrs. Brown*) am weitesten zurück, wahrscheinlich bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts. A ist anfangs des 19. Jahrhunderts von *Buchan* aufgezeichnet, und mag (nach *Buchan's* Angaben) in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in mündlicher Tradition im Umlauf gewesen sein.

Die Balladenfabel vom Helden, der die in eine Tiergestalt verzauberte Jungfrau durch einen Kuß erlöst, ist ein weitverbreitetes Märchenmotiv [125] und besonders häufig in keltischen Märchen. Professor *Child* verweist auf die Parallele zu der Balladenfabel in einer isländischen Saga [126] und auf die dänische Ballade "*The Maiden in Shape of a Snake*". Insbesondere ähnelt die dänische Ballade "*Jomfruen i Orneham*", die aus Manuskripten des 16. und 17. Jahrhunderts überliefert ist, der Version A von Nr. 34 [127].

§ 45.

Den beiden Versionen von Nr. 34 sind die drei großen Hauptzüge gemeinsam:

Verzauberung — Auszug des Helden — Erlösung.

In B kommt als 4. Zug noch die Bestrafung der Stiefmutter hinzu. Nachstehend gebe ich eine Übersicht über die Motivvariation:

---

124) Jordans, W., Der germanische Volksglaube, S. 10.

125) Vgl. Bolte-Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd. II, S. 271, betr. Grimm Nr. 88.

126) Vgl. auch Mertens, a. a. O., S. 165.

127) *Child* I, S. 307.

	Buchan	Str.	*Jamieson-Brown*	Str.
	Version A		Version B	
I. Verzauberung.	1) Charakterisierung der Stiefmutter	1	Heranlocken des Opfers	1
	2) Sie wirft die Stieftochter in *Craigy's Sea*	2		
	3) Die Verwünschung (Zauberspruch)	3	Die Verwünschung (Zauberspruch)	2—3
	4) Der Verwandlungsvorgang	4	Der Verwandlungsvorgang	4
II. Auszug des Helden.	5a) *Kemp Owyne* erfährt von der Verwünschung	5	Das Gerücht von dem Ungeheuer dringt zu *Kempion*	5
	b) Er eilt nach *Craigy's Sea*		Er zieht mit seinem Bruder *Segramur* gemeinsam aus	$6—7_{1-4}$
III. Die Erlösung.	6) Der Anblick des Ungeheuers	6_{1-2}	Der Anblick des Ungeheuers	$7_{5-6}—8$
	7) Die Verwandelte verspricht Gürtel, Ring und Schwert, falls der Held sie dreimal küßt	$6_4—7_6$ $8_6—9_6$ $10_6—11_6$	Die Verwandelte stellt dreimal die Bedingung für die Erlösung	9, 11, 13
			Kempion's Tat	10_{1-2}, 12_{1-2}, 14_{1-2}
	8) Die stufenweise Lösung des Banns und die endgültige Entzauberung	8_{1-4} 10_{1-4} 12	Die Rückverwandlung als einmaliger Vorgang	14_{3-4}
IV. Die Bestrafung der Stiefmutter.			Die Urheberin der Verwandlung ist die Stiefmutter	15—16
			Zur Strafe wird sie gleichfalls in ein Ungeheuer verwandelt	17—18

§ 46.

Ähnlich wie in der Romanzenballade *Child* Nr. 31 wird der Sinn des Seins in beiden Fassungen vorwiegend im Diesseits gesucht, ohne daß aber das Geschehen in ein höfisches Milieu verlegt wird. Auch der Name des Helden hat keine Beziehung mehr zu einer bestimmten Literaturgattung, zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht. Er steht für den Märchenhelden schlechthin. Für seine Tat wird die Voraussetzung gegeben mit der Abhängigkeit des Mädchens von der schädlichen Wirkung schwarzer Magie, deren Trägerin die Stiefmutter ist. Das Wesentliche ist aber die positive Stellung des Menschen (Helden), der durch Überwindung von Abscheu und Furcht, also eine charaktervolle Tat, bewußter Träger der Rückverwandlung wird.

Wenn damit das Selbstbewußtsein des Menschen betont wird, so bleibt in A dennoch die Vorstellung der menschlichen Abhängigkeit vom Magischen in den drei Talismanen. Es erfolgt also keine vollkommene Absage an das Magische überhaupt. In B ist das menschliche Selbstbewußtsein stärker gesteigert. Der Mensch (Held) bedient sich magischer Kraft zum persönlichen Schutze, um einen feindseligen, dämonisierten Menschen, der seine verderbliche Macht an schuldlosen Menschen zur Wirkung bringt, unschädlich zu machen. Hier wird also die absolut herrschende Stellung des Menschen — wenn auch nur durch Einbeziehen magischer Kräfte — gegenüber dem bösen Dämon herausgestellt.

§ 47.

Bei der Auswahl einer Repräsentantin für die struktur- und stilkritische Untersuchung möchte ich A gegenüber B den Vorzug geben, da der Entzauberungsvorgang in A bildhafter und anschaulicher ist. Doch werde ich bei der Besprechung von A auf die Besonderheiten von B zurückkommen.

Die Struktur der Ballade ergibt sich bereits aus der Tabelle über die Motivvariation. Den drei bezw. vier Hauptzügen der Versionen entsprechen drei bezw. vier Szenen, die in sich geschlossen sind. In A wird die Handlung in ihren einzelnen Phasen fortlaufend gegeben. Sie findet mit der Entzauberung den Abschluß.

In B dagegen bleibt der Anfang der Ballade zunächst im Unklaren. Man hat keine Vorstellung von den beiden Gegenspielern. Erst nach der Entzauberung wird auf den Anfang des Geschehens zurückgegriffen und damit die Klarheit der ersten Szene gegeben. Zugleich wird damit die Strafe als gerechtfertigt motiviert. Beide Fassungen von Nr. 34 konzentrieren das

Geschehen um die Gestalt des Mädchens. Ihr Schicksal erweckt den Anteil der Hörer, wenn auch der Held der eigentliche Träger der positiven Handlung ist. Er ist gegenüber der idealen Hauptperson des Mädchens die formale [128]).

§ 48.

Der Eingang der Balladenfassung A ist objektiv erzählend. Mit inhaltlicher Steigerung wird die Stiefmutter charakterisiert, zunächst typisch, ähnlich wie in *Child* Nr. 36:

Nr. 34 A_1: Her mother died when she was young
Which gave her cause to make great moan
Her father married the warst woman
That ever lived in Christendom.

Wenn schon damit eine gewisse Stimmung vorbereitet wird, so wird diese noch vertieft durch den Gegensatz zwischen der versöhnlichen Haltung der Stieftochter (die die Ballade mit ihrem häuslichen Tun wiedergibt) und der Bosheit der Stiefmutter, die ebenfalls in Handlung aufgelöst ist, hier bezeichnenderweise durch das F o r t w e r f e n in die See erlebt wird.

34 A_2: She served her with foot and hand
In everything that she could dee,
Till once in an unlucky time
She threw her in over Craigy's Sea.

Die höchste Steigerung von der Bosheit der Stiefmutter liegt aber erst in der Verwünschung:

34 A_3: Says, "Lie you there dove Isabel
And all my sorrows lie with thee,
Till Kemp Owyne come over the sea
And borrow thee with kisses three.
Let all the warld do what they will,
Oh, borrowed shall you never be."

Wir haben hier zum erstenmal eine Ballade mit einem d i r e k t e n Z a u b e r s p r u c h, dessen Sinn zunächst dunkel ist. Ausdruck des Bannes ist das zweimalige imperativische *lie*. Ganz allgemein ist nur von *sorrows* die Rede. Erst im Verwandlungsvorgang zeigt sich, daß es sich um eine körperliche Mißgestalt handelt, in der gleichsam alles Elend konzentriert wird. Etwas Seelisch-Abstraktes steht somit für eine äußere Erscheinungsform, entspricht hier dem Charakter des Zauberspruchs, der meistens orakelhaft ist. Zugleich ist in dem Zauberspruch die Erlösungsmöglichkeit mit einbezogen.

[128]) *Olrik* 13.

deren Zeitpunkt aber von der Stiefmutter her mit „niemals" zu werten ist. Daß die Zeilen 3—4 in Strophe 3 in diesem Sinne nicht ganz verstanden wurden, beweisen die Zeilen 5—6 mit der „Erklärung". Die Verwandlung des Mädchens, — hier wird zuerst überhaupt von einer Verwandlung gesprochen —, gibt die Ballade durch die Veränderungen von Atem und Haar. Und es ist wohl nicht zufällig und unwichtig, daß die Wesensverwandlung auf diese Weise anschaulich gemacht wird. Denn beide gelten symbolisch als Lebens-, als Daseinsträger. (Es „liegt nach altem vielfältig bezeugtem Glauben die Kraft eines Menschen in seinen Haaren") [129]. Hinzu kommt noch das Wickeln des Haares um den Baum, das konkrete Binden als magisches Symbol des Bannes an einen bestimmten, aber menschenfernen Platz, und damit das Ausschließen von den Menschen überhaupt:

A_4: Her breath grew strang, her hair grew lang
And twisted thrice about the tree.

Schließlich drückt die Ballade das Ergebnis des Verwandlungsprozesses offen aus mit dem *savage beast.*

Die Version B stellt in der Verzauberungsszene das Psychologische stärker in den Vordergrund. Auf das Lockende der vertraut-zärtlichen Aufforderung

Nr. 34 / B 1_{1-2}: Come here, come here, you freely feed,
An lay your head low on my knee

folgt unmittelbar die Bosheit des *hardest wierd* mit der Verwünschung:

B_2: "O meikle dollur sall you dree
An ay the sat seas oer ye's swim,
An far mair dollur sall you dree
On Eastmuir craigs or ye them clim.

B_3: I wot ye's be a weary wight
An relieved sall ye never be
Till Kempion the kingis son
Come to the craig and thrice kiss thee."

Auch hier bleibt der Zauberspruch zunächst dunkel und vage in dem *meikle dollur.* Aber durch das Bild von der tierischen Lebensweise (Str. 2, Zeile 2 u. 4) wird der Sinn deutlich. Etwas Rhythmisch-Beschwörendes erhält die Verwünschung durch den Parallelismus von Sinn und Form in Strophe 2_1 und $_3$. Ebenso wie in A ist die Erlösungsmöglichkeit an eine bestimmte Person ge-

[129]) v. d. Leyen, Das Märchen, S. 40.

knüpft. Doch wird hier die Zeitangabe „niemals" nur durch die „ursächliche Funktion" (Str. 3_{3-4}) gegeben [130]).

Der Verwandlungsvorgang selbst ist, zum Unterschied von A, durch Wiederaufnahme der Verwünschungsworte, also schematisch geschildert. Wenn es aber in Strophe 4_{5-6} heißt:

An ay she cried for Kempion
Gin he would come til her lan

so ist damit vom Balladensänger der innere Zwiespalt der Verwandelten (Parallele zu Nr. 36), die Unerträglichkeit der aufgezwungenen äußeren Form und der Wunsch nach Befreiung und Erlösung ausgewertet. In A fehlt dieser Zug.

Mit äußerster Knappheit ist die zweite Szene in A gefaßt. Die Ballade sagt nur, daß Kemp Owyne *these news* erhält. Sie abstrahiert, verallgemeinert. Man weiß nicht, was inhaltlich damit umfaßt wird. Sein Entschluß wird in dem eiligen Aufbruch sinnfällig:

Str. 5_{3-4}: He hasted him to Craigy's sea
And on the savage beast looked he.

Zugleich wird seine Ankunft bei Craigy's Sea gegeben. B malt die Szene vom Aufbruch des Helden viel breiter aus. Sie stellt an den Anfang die *standard-line* von dem Gerücht [131]) und gestaltet damit den Vorgang aus.

B 5_1 *Now word has gone to Kempion . . .*

Hier wird erst in der Gerüchtstrophe gesagt, daß die Verwandelte *sich a beast* ist. (In Strophe 6, 7 wird das Substantiv *beast* verstärkt durch *fiery*). Das Gerücht dringt zu *Kempion* als ein Hilferuf; im Vordergrund steht das Seelische;

B 5_{3-4}: An aye be sure she would gae mad
Gin she gat nae help frae his han.

Für *Kempion* gibt es ebensowenig wie für *Kemp Owyne* ein Überlegen. Der Entschluß steht sofort fest. In B wird das durch die Beteuerungsformel *by my sooth* (ebenso in der dritten Zeile von Str. 6 bei dem Bruder *Segramur*, der gleichsam eine Verstärkung der Person *Kempion's* ist, noch deutlicher. Wenn schon das Motiv zum Aufbruch für *Kempion* wohl Mitleid ist, so sagt es die Ballade nicht. In Version A ist mehr die Tat als solche gesehen (vielleicht Beeinflussung durch das Abenteuermärchen). Erst nach den Vor-

---

[130]) „Die bloße Zeitbestimmung fällt mit der ursächlichen Funktion zusammen". H. Naumann, Christentum und deutscher Volksglaube, Z. f. Deutschkunde, 1928, S. 331.

[131]) Vgl. die Gerüchtstrophe in *Mary Hamilton* (*Ch.* Nr. 173) und in *The Hunting of the Cheviot* (*Ch.* Nr. 162).

bereitungen zur Fahrt (Bau des Bootes) stellt B die Fahrt selbst dar.

Mit Wiederaufnahme der Worte des Verwandlungsvorganges gestaltet die Fassung A den häßlichen Anblick des Ungeheuers.

A 6_{1-2}: Her breath was strang, her hair was lang
And twisted was about the tree.

Zugleich stellt dieser Eindruck dem Helden die Schwierigkeit der Aufgabe vor Augen. Denn auf den häßlichen, abstoßenden Anblick folgt unmittelbar die Forderung des Kusses. Wenn die Verzauberte zugleich das Versprechen des *royal belt* macht (Talisman), an dessen Gewinnung die Erfüllung einer bestimmten Bedingung geknüpft ist, so tritt damit die Entzauberungstat und der Preis für den Helden stärker in den Vordergrund. Der kostbare Gürtel ist ein Ansporn zu der Tat, ebenso wie Ring und Schwert.

Wieweit die drei Talismane in ihrem symbolischen Gehalt gewertet sind, läßt sich schwer entscheiden. Doch ist bemerkenswert, daß das Schwert, die Kampfwaffe, — es handelt sich bei allen drei Geschenken um Talismane, die vor Verwundung schützen, wenn der Held die gestellte Bedingung erfüllt —, an letzter Stelle steht und damit ein gewisses Schwergewicht erhält.

A 7: "Here is a royal belt", she cried,
"That I have found in the green sea;
And while your body it is on,
Drawn shall your blood never be;
But if you touch me tail or fin,
I vow my belt your death shall be".

Durch die Dreizahl der Geschenke in den parallel gebauten Strophen 7, 9 und 11 erhält die Forderung des Kusses etwas Drängendes. Der Held wird in seiner Aktivität durch die des Ungeheuers also unterstützt. Wie der dreimalige Kuß des Helden ein Bild von der gesteigerten Überwindung des Abscheus, von der wachsenden Furchtlosigkeit ist, so vollzieht sich in drei Stadien das Loswickeln des Haares, ein Symbol für das stufenweise Freiwerden aus dem magischen Bann. „Hier haben wir eine zurückrollende Steigerung vor uns, die Steigerung des Erlösungsmotivs“ [132]).

A 8: He stepped in, gave her a kiss
The royal belt he brought him wi;
Her breath was strang, her hair was lang
And twisted twice about the tree.
And with a swing she came about:
Come to Craigy's sea, and kiss with me.

[132]) Kühnemund, Ausdruck der Intensität durch Quantität, S. 44.

10: He stepped in, gave her a kiss,
The royal ring he brought him wi;
Her breath was strang, her hair was lang,
And twisted once about the tree.
And with a swing she came about:
Come to Craigy's sea and kiss with me.

12: He stepped in, gave her a kiss
The royal brand he brought him wi;
Her breath was sweet, her hair grew short,
And twisted nane about the tree,
And smilingly she came about
As fair a woman, as fair could be.

Die eigentliche Rückverwandlung erfolgt jedoch erst nach dem dritten Kuß (magischer Ausdruckswert der Zahl 3).

Gerade die Entzauberungsszene erhält durch die formale Gleichheit der Struktur ihrer Strophen ein typisches Gepräge. Der dreimaligen Aufforderung zum Kuß steht die dreimalige Erfüllung der Bitte gegenüber. Das dreimalige Versprechen des Talismans wird dreimal eingelöst. Endlich wird in drei Phasen das Loskommen aus dem Bann anschaulich; und den inhaltlich gleichen Vorgang fügt die Balladenfassung äußerlich in die gleiche Form.

Mit der erfolgten Rückverwandlung ist die positive Stellung des Menschen endgültig herausgestellt: der Mensch ist schwarzer Magie durch charaktervolle Tat überlegen.

In der Version B beginnt die Entzauberungsszene mit einer romanesken Schilderung des Ungeheuers. Der Anblick, anschaulich gemacht an der (hyperbolischen) Reichweite des Feueratems,

B $7_{5\text{-}6}$: A mile afore they reached the shore
I wot she gard the red fire flee

soll Furcht und Gruseln erregen. Dieser Gedanke wird in Strophe 8 noch weiter ausgeführt, dadurch daß *Kempion* seinen Bruder *Segramur* bittet, das Boot in Sicherheit zu bringen. Mit der Übersteigerung des furchtbaren Anblicks soll natürlich auch die Schwierigkeit der Aufgabe dargetan werden, doch ist die Schilderung in A volkstümlicher, schlichter.

In B spricht die Verwandelte offen aus, daß der dreifache Kuß die Bedingung für ihre Erlösung ist; (in A bleibt dieser Gedanke unausgesprochen, schwingt aber mit).

B 9, 11, 13: "O out of my stye I winna rise, —
An it is nae for fear of thee, —
Till Kempion, the kingis son,
Come to the craig and thrice kiss me."

Der reflektierende Zwischensatz (Zeile 2 von 9, 11 u. 13) deutet auf Überarbeitung hin, ebenso wie das eingeschobene *I wot* in Strophe 3 und 7. In der Forderung selbst liegt in B keine Steigerung, nur

eine Intensivierung durch Dreigliedrigkeit. Der Reiz der Geschenke fehlt. Durch restlose Erfüllung der Erlösungsbedingung erhält Strophe 14 mit der Entzauberung das Schwergewicht.

Version B greift am Schluß auf die fehlende Voraussetzung von der Ursache der Verwandlung zurück. Diese Szene wird durch den Dialog lebendig: *Kempion's* Frage nach dem Urheber der Verzauberung ist in einer viergliedrigen Steigerung gegeben mit dem Schwergewicht auf dem letzten Glied. Die Antwort, die den Wortlaut der Frage leicht variierend wiederholt, steigert sich jedoch in der Dreizahl und gibt im dritten Glied die Entscheidung vom Stiefmutterzauber:

B 16: "It was na wolf into the wood [133])
Nor was it fish into the sea
But it was my stepmother
And wae an weary mot she be."

Es bleibt in der Ballade offen, wer die Verwünschung als Strafe für die Stiefmutter ausspricht. Doch möchte ich annehmen, daß sie von *Kempion* ausgeht. Sie wird in die Dreizahl zerlegt (Haar, Zähne, Füße). Erst am letzten Glied wird anschaulich, daß die Stiefmutter zum Tier wird, daß sie vom gleichen Schicksal betroffen wird, das sie selbst der Stieftochter bestimmt hatte. Mit dem Versagen jeglichen Mitleids steht sie außerhalb aller menschlichen Gemeinschaft und zwar für immer. Denn nur so ist die letzte Bedingung zu verstehen:

Str. 18: "Nane sall tack pitty her upon
But in Wormie's Wood she sall ay won
An relieved sall she never be
Till St. Mungo [134]) come oer the sea."

Dabei ist die ganze Verwünschung in der dritten Person gehalten, sodaß ein Fernzauber angenommen werden muß.

Die Bestrafung der Stiefmutter ist im Grunde auch schwarze Magie. Doch erscheint sie in der Märchenballade, die die gleichen schroffen sittlichen Gegensätze wie das Märchen hat (der Held ist durchaus gut und seine Gegner sind durchaus schlecht) der Stiefmutter gegenüber gerechtfertigt.

---

[133]) *"As for England, if transformation to animal form is required as an element in the witch-creed, one may cite the old Germanic belief in werewolves which is amply certified for Anglo-Saxon England"*. Kittredge, *"Witchcraft in Old and New England"*, S. 175.

[134]) Die Bedeutung von St. Mungo in der Ballade ist unklar. Mackenzie, D. A. erwähnt St. Mungo im Zusammenhang mit schottischem Schweineaberglauben: *"The Lucky, or Sacred, White Boar figures in one of the legends associated with Glasgow's patron St. Kentigern (St. Mungo)."* Scottish Folk-Lore and Folk Life, S. 59.

§ 49.

Einfache Gegebenheiten des Alltags, wie z. B. die Stiefmutter im Verhältnis zu den Stiefkindern, oder Höhepunkte des menschlichen Daseins, Geburt und Hochzeit, geben in den Balladen unserer Gruppe den Anknüpfungspunkt für die Balladenfabeln.

Unter Ausschaltung von Nebenhandlungen [135]) und Nebenpersonen [136]) wird das Interesse des Hörers auf eine in sich geschlossene, unkomplizierte Handlung und ihre Hauptpersonen konzentriert. Es ließ sich in der Untersuchung zeigen, daß bei straffer Zusammenfassung des Stoffes die Handlung durch mehrere Gipfelpunkte, von denen einer gegenüber den übrigen den Vorzug hat, die Spannung des Hörers besonders erregt. Das Wesentlichste und Bedeutsamste der Fabel wird so durch die Balladenform herausgehoben.

Die Verwicklung entsteht in den Abhängigkeits- und Befreiungsballaden nicht aus den Charakteren der auftretenden Personen oder aus kontrastierenden Anschauungen verschiedener gesellschaftlicher Schichten, oder verschiedener Generationen, sondern durch das Eingreifen von schicksalhaft-dämonischer Macht, der der Mensch zu seinem Wohl oder Wehe ohnmächtig preisgegeben ist.

Die mannigfaltige Gestaltung der Fabeln in den Balladen 5, 6, 35, 36 und 32 spricht für die Beliebtheit des Themas vom Menschen, der in ohnmächtiger Resignation gegenüber dem Schicksal zusammenbricht, und der erst durch übermenschliches Eingreifen von magischem Zwang wieder frei wird. Der Ton dieser Balladen ist durch den Gegensatz von dämonischer Übermacht und menschlicher Ohnmacht bestimmt. Aus dem Volksglauben gewachsene magische Symbole und Sinnbildhandlungen haben sich in der mündlichen Balladentradition zu festen Wortgefügen verdichtet. In ein einzelnes Wort, eine Geste, eine Handlung ist der magische Gefühlsgehalt gebannt. Seine Intensität läßt die Ballade durch rhythmische Wiederkehr gleicher Worte und Sätze in einfacher und steigernder Wiederholung, durch Dialog, Antithesen und hyperbolische Wendungen als poetische Wirklichkeit erleben. Es braucht kaum mehr erwähnt zu werden, daß das Klangliche noch zur Erhöhung der Atmosphäre beiträgt.

---

[135]) Im Gegensatz zur Romanzenballade Nr. 31, die zwei Handlungen miteinander verknüpft.

[136]) Wo Nebenpersonen auftreten, wirken sie gruppenhaft (7 *sisters*, 24 *wall-wight men*, 7 *sons*; in 34 B ist *Segramur* nur Verstärkung des Helden *Kempion*).

Der Ton der Balladen 270 und 34, die ähnliche Stilmittel wie die übrigen 5 Balladen unserer Gruppe verwenden, ist wesentlich leichter und freier und unterstreicht die positive Stellung des Menschen. In der bewußten Abwehr verderblicher Zaubermacht durch den Balladenhelden liegt „die Bejahung des Willens zum Leben“ [137]), die ohnehin in allen Balladen durch den glücklichen Ausgang der Balladenfabeln zum Ausdruck kommt.

Eigenartig ist, daß die meisten Balladen unserer Gruppe aus dem Nordosten Schottlands stammen, ein Beweis, daß die mündliche Balladentradition hier große Vorliebe für diese märchenhaften Stoffe hatte. Die Ballade Nr. 5 zeigt, daß auch andere schottische Landschaften solche Stoffe aufnahmen. Nur weist die Formgebung der verschiedenen Fassungen keine landschaftlichen Eigentümlichkeiten der Überlieferungsträger auf [138]).

Aus der Untersuchung geht gleichfalls hervor, daß der Zweifel der Traditionsträger an der objektiven Realität des magischen Geschehens ansetzt. So wird z. B. in den Versionen D, E, F und G von Nr. 5 durch Abschwächung und Fortlassung der märchenhaften Züge das Geschehen ins empirische Sein verlegt.

Was den eigentlichen Zauberballaden ihren poetischen Reiz gibt, ist die Verschmelzung des Magischen mit dem Begriff des Schicksals. Sie vollzieht sich in der poetischen Wirklichkeit des Märchens, die das Wunderbare als möglich und wahr erleben läßt. Diese Balladen bleiben somit nicht im realen Sein stecken, sondern weisen darüber hinaus.

[137]) Boeckel, Psychologie der Volksdichtung, S. 206.

[138]) Wie sie z. B. Panke in seiner Arbeit Die schottischen Liebesballaden für den Nordosten und den Westen Schottlands nachgewiesen hat. Vgl. Neue dt. Forschungen, Bd. 4, 1935, S. 22—119.

Anhang.

§ 1.

Bei der Auswahl des ihm zur Verfügung gestellten englisch-schottischen Balladenmaterials war es Professor *Child's* vornehmste Sorge, "*to secure trust-worthy texts*" [139]). Ausschlaggebend war dabei u. a. für ihn die Zuverlässigkeit der Sammler und ihrer Gewährsmänner, ihre Einstellung zur Volksballade: ob sie das Balladengut objektiv aus der mündlichen Tradition aufzeichneten oder ob sie sich zu subjektiven Änderungen nach dem Maßstab der Kunstdichtung verleiten ließen. Ein Überblick über die Quellen, denen die auf Seite 5 aufgeführten Balladen entstammen, dürfte in diesem Zusammenhang von Interesse sein. Vorauszuschicken ist hierbei, daß die Sammler ihre Aufzeichnungen in kleineren Gebieten machten und sich im wesentlichen hierauf beschränkten. Die sieben Zauberballaden unserer Gruppe wurden aufgezeichnet im Nordosten und Südosten Schottlands, sowie in Südwest- und Westschottland. Die für die einzelnen Sammelgebiete aufgestellten Tabellen geben in chronologischer Reihenfolge Aufschluß über das Quellenmaterial, das sich aus Manuskripten und gedruckten Sammlungen zusammensetzt.

a) Nordosten Schottlands.

Das reichste Material an Zauberballaden floß Professor *Child* aus Quellen vom Nordosten Schottlands. Er entnahm:

Child Nr. 5 G *Bothwell* ("*the earliest printed form of the ballad*") [140])

der Sammlung von *David Herd*, die 1769 veröffentlicht wurde. *Herd* selbst weist im Untertitel zu seinen *Ancient and Modern Songs* darauf hin, daß er die Balladen "*from the various Miscellanies*" zusammenfaßt und außerdem "*a great number of original songs from manuscripts never before published*" [141]) bringt. Genaue

---

[139]) *Child* I, S. XXVII.
[140]) *Child* I, S. 63 a.
[141]) *Child* V, S. 400 $_2$.

Quellenangaben fehlen bei ihm. Doch vermuten *Greig-Keith*, daß *Herd*, der sich später in *Edinburgh* niederließ, viele Texte aus seiner nordöstlichen Heimat (*Kincardine*) in seine Sammlung aufnahm [142]). Da *Herd*, im Gegensatz zu *Pinkerton*, im Rufe eines gewissenhaften Sammlers und Herausgebers steht [143]), kann der von ihm übernommene Text als zuverlässig gelten.

Verschiedene Manuskripte aus Nordostschottland gehen zurück auf *Anna Gordon*, "*wife of the Rev. Andrew Brown of Falkland*" [144]).

Das *William Tytler's Brown MS*, welches *William Tytler* 1783 übergeben wurde und 15 Balladen mit Melodien enthielt, ist abhanden gekommen. Diese Balladen sind aber im wesentlichen, mit Ausnahme von einer, aus anderen Quellen, besonders dem *Jamieson-Brown* MS bekannt [145]). So entspricht z. B. die Fassung 5 A a *Gil Brenton* aus dem *Jamieson-Brown MS* der im *William Tytler's-Brown* MS aufgeführten Fassung *Ch.* Nr. 5 A b *Gil Brenton* [146]).

Das *Fraser Tytler* MS ist eine Kopie von zwei Balladen aus dem verloren gegangenen *William Tytler's Brown* MS. Eine davon ist *Ch.* Nr. 6 A a *Willie's Lady* [147]).

Die Balladen des *Jamieson-Brown* MS gelangten nach dem Sommer 1800 an *Jamieson*, und zwar entweder durch *Mrs. Brown* persönlich oder durch Professor *Robert Scott* aus *Aberdeen*. Bereits 1783 waren die Texte dieses Manuskripts nach *Mrs. Brown's* mündlichem Vortrag durch *Robert Scott* aufgezeichnet [148]). Darunter sind 5 Versionen von Zauberballaden der untersuchten Gruppe:

Ch. Nr. 5 A a: *Gil Brenton* (*Ch.* I, S. 68).
„ „ 6 A b: *Sweet Willy* (Die nach *Ch.* im *Fraser Tytler's* MS vor 6 A a niedergeschrieben wurde: *Ch.* I, S. 86/87).
„ „ 32 a: *King Henry* (*Ch.* I, S. 298/99).
„ „ 34 B a: *Kempion* (*Ch.* I, S. 309/10).
„ „ 35: *Allison Gross* (*Ch.* I, S. 314/15).

---

142) "*Herd was a Kincardineshire man who had settled in Edinburgh, and although he gave no sources for his texts the likeness of several northeastern ballad versions to his at least suggests that the memories of his youth were not forgotten in the compilation of his manuscripts*". *Greig-Keith, Last Leaves . . . .*, S. XVII.

143) Hecht, Schottische Balladensammler, S. 408.

144) *Greig Keith, Last Leaves . . . .*, S. XVII.

145) *Ch.* V, S. 397_2.

146) *Ch.* I, S. 68.

147) *Ch.* I, S. 81.

148) *Hustvedt, Ballad Books and Ballad Men* S. 56.

Bei den Texten der vorgenannten drei Manuskripte gilt die Frage der Zuverlässigkeit vor allem der Überlieferungsträgerin *Mrs. Brown.* An der Richtigkeit ihrer Angaben über das Alter der Balladenversionen —, daß sie in der mündlichen Familientradition zurückreichen bis in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts —, ist wohl kaum zu zweifeln. *Mrs. Brown's* Bedeutung als Überlieferungsträgerin hat neuerdings F. Panke in seiner Dissertation „Die schottischen Liebesballaden" eingehend beleuchtet. Die Gegenüberstellung von *Child Waters* B a mit der um etwa 20 Jahre später aufgezeichneten Variante b beweist die lebendige Entwicklung der Ballade an teils bewußten, teils unbewußten Umgestaltungen im mündlichen Vortrag der *Mrs. Brown.* „Die große Zahl und Vollständigkeit ihrer überlieferten Stücke zeigt ihr ungeheures Gedächtnis und innerstes Interesse für die in der Überlieferung ihrer Heimat lebendigen Lieder und Balladen. Diese ererbte, blutsmäßige Verbundenheit mit einer langen heimatlichen Tradition, gepaart mit einer hochentwickelten Bildung und Kultur geben ihren Liedern oft das maßvolle Gepräge von Kunstwerken einer "*traditional art*" in ihrer Vollendung. Hier steht sie mit an erster Stelle in der Reihe der unsterblich gewordenen Traditionsträgerinnen [149]).

Dem MS von *James Skene of Rubislaw* verdankt *Child* die Ballade

Ch. Nr. 36: *The laily Worm and the Machrel of the Sea* (*Ch.* V. 214/15). "*taken down from the recitation in the North of Scotland* 1802/03".

Child sagt von den Balladen des *Skene* MS "*Almost all of these are found in The Old Lady's Collection from which they appear to have been transcribed but with misreadings and changes*" [150]). In den *Additions and Corrections* betont er, daß auch der Text von Nr. 36 von *Skene* geändert worden ist [151]).

Kinloch's Manuskripte und seine *Ancient Scottish Ballads* gehen als Quellen teilweise in einander über. Denn das vierte Buch der Manuskripte ist "*an interleaved (printed) copy of Kinloch's Ancient Scottish Ballads with additions and variations*" [152]). Abschrift der sieben Bände Manuskripte, in denen Beiträge von *Dr. John Hill Burton, Joseph Robertson, Robert Cham-*

---

[149]) Panke, Die schottischen Liebesballaden MS, S. 162/63.

[150]) *Ch.* V, S. 398.

[151]) Die Ballade hat auf Prof. *Child* zunächst den Eindruck gemacht, daß sie "*has certainly never been retouched by a pen, but is pure tradition.*" *Ch.* I, S. 315.

[152]) *Ch.* V, S. 398_1.

bers und *James Beattie* [153]) sind, stellte *William Macmath* für Professor *Child* her [154]).

Im Untertitel der *Ancient Scottish Ballads* gibt *Kinloch* an, daß sie aus der Tradition stammen. Außerdem vermerkt er bei den einzelnen Balladen seine Gewährsleute und in den meisten Fällen den Tag der Aufzeichnung. Die Balladen von *Kinloch's* gedruckten Sammlungen charakterisiert *Hustvedt* folgendermaßen: "*The pieces are not only traditional in origin but they have undergone very little alteration at the hands of the editor*" [155]). Die von *Kinloch* mitgeteilten Texte sind also zuverlässig. Aus seinen Manuskripten, die aus der Zeit von 1826 und später datieren, übernahm *Child*

Ch. Nr. 5 H: *Gil Brenton "From recitation by the late Dr. Hill Burton in his youth"* [156]) (*Ch.* I, S. 80).

Peter Buchan, der einen großen Teil des nordöstlichen Balladengutes sammelte, ist eine der umstrittensten Persönlichkeiten unter den Balladenherausgebern vor *Child*. „Für *Child* blieben die Texte *Buchans* trotz der . . . Zustimmung *Grundtvigs* immer suspekt, zum mindesten sah er sie nicht für vollwertig an, wozu, neben anderen Erwägungen die Tatsache beigetragen haben mag, daß *Buchan* einen Landstreicher, namens *James Rankin 'an old man, blind from his birth with a most retentive memory'* mit der Sammlung seiner Balladen beauftragt hatte" [157]).

Unter den Zeitgenossen wurde *Buchan* besonders von *Motherwell* geschätzt, ebenso von *Grundtvig*, der ihn im Briefwechsel mit *Child* verteidigte. Ferner sprechen *Gavin Greig's* Sammlungen von *Aberdeenshire ballads and tunes* zu *Buchan's* Gunsten [158]).

Der Gewährsmann bei der Streitfrage über die Zuverlässigkeit der von *Buchan* aufgezeichneten Balladen war *William Walker* aus *Aberdeenshire*, der Prof. *Child* eine „klare Einsicht in die zeitliche Aufeinanderfolge der hinterlassenen Handschriften *Buchan's*, ihren Inhalt und ihre Bedeutung für die *Ancient Ballads and Songs* von 1828 [159]) ermöglichte und für die Anerkennung *Buchan's* eintrat. *William Walker* war es auch, der nachwies, daß in *Buchan's* Sammlung von 1828 nur wenige Balladen aufgenommen

---

153) *Ch.* V, S. 398_1.
154) Hecht, Schottische Balladensammler, S. 417.
155) *Hustvedt, Ballad Books and Ballad Men*, S. 73.
156) Die Ballade ist in *Burton's* Handschrift aufgezeichnet.
157) Hecht: Schottische Balladensammler, S. 421.
158) *Hustvedt: Ballad Books and Ballad Men*, S. 71.
159) Hecht: Schottische Balladensammler, S. 422.

sind, die von *James Rankin* stammen. Von unserer Gruppe finden sich in den *Ancient Ballads and Songs* drei Balladen.

Child Nr. 5 D: *Lord Dingwall* (*Ch.* I, S. 74/75).
„ „ 34 A: *Kemp Owyne (from Mr. Nicol of Strichen as learned in his youth from old people: Ch.* I, S. 309).
„ „ 270: *The Earl of Mar's Daughter* (Ch. V, S. 40/42).

Eine geographisch nicht eindeutig einzuordnende Quelle [160]) ist ein Manuskript aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts:

Elizabeth Cochrane's Song-Book (1730?)
(*Ch.* V, S. 397$_1$), dem *Child* die Ballade
Ch. Nr. 5 E *Lord Benwall* (*Ch.* I, S. 76/77)

entnahm. Inhaltlich steht der Text der Version 5 G (NO) nahe, sodaß vermutet werden darf, daß E gleichfalls der Tradition des Nordostens entstammt.

b.) *Borderland.*

Child s Gewährsmann für die Quellen des *Borderlandes* war *William Macmath.* „Er verehrte *Walter Scott*, aber verzieh ihm die dichterischen Freiheiten nicht, die er sich bei der Behandlung der ihm vorliegenden Balladentexte herausgenommen hatte" [161]). Denn *Scott* hatte sich ja für berechtigt gehalten, die gesammelten Balladentexte nach künstlerisch ästhetischen Gesichtspunkten zu ändern. "*In the general introduction to the Minstrelsy Scott lets it be known that he has drawn most of his materials from oral recitation but that he has been able to supply and correct the deficiencies of his own copies, from Herd's MSS, from the Glenriddel MS, from Mrs. Brown's MS, and from other sources*" [162]).

Die handschriftlichen Balladenaufzeichnungen über die der *Minstrelsy* von 1802 zugrundeliegenden Texte sah *Macmath* in *Abbotsford* für Prof. *Child* ein. Korrekte Angaben hinsichtlich der Traditionsträger und des Zeitpunktes der Balladenaufzeichnung fehlen im allgemeinen. Im wesentlichen stammen die Balladen der *Minstrelsy* aus dem *Borderland*, dem S. O. Schottlands. Doch gehen folgende Balladen unserer Gruppe auf Nordost-Schottland zurück:

---

[160]) Laut Auskunft der *Harvard College Library* bietet das Manuskript keine bestimmten geographischen Anhaltspunkte.
[161]) Hecht, Schottische Balladensammler, S. 412.

Ch. Nr. 5 B: *Cospatrick* (*Ch.* I, S. 70/71).
Described by Scott as taken down from the recitation of a lady (known to be Miss Cristian Rutherford his mother's sister) "with some stanzas transferred from Herd's copy and some readings adopted from a copy in Mrs. Brown's manuscript under the title of Child Brenton", that is from A b (*Ch.* I, S. 62).

Ch. Nr. 32 B: *King Henry* (*Ch.* I, S. 300).
Nach *Scotts* Angabe "*edited from the manuscript of Mrs. Brown, corrected by a recited fragment*" (*Ch.* I, S. 297). (Es handelt sich bei dem MS der *Mrs. Brown* um das *William Tytler's* MS.)

Ch. Nr. 34 B b: *Kempion "from William Tytler's Brown MS with corrections from a recited fragment"* (*Ch.* I, S. 309/11).

c) Südwestschottland.

Macmath war auch für das Quellenmaterial aus *Galloway* (SW.) *Child's* Gewährsmann. Seine Familie war in *Galloway* verwurzelt; und durch seine Tante *Jane Webster* hatte er die dort im Volksmund geläufigen Balladen kennengelernt.

In diesem Gebiet sammelte, von *Cunningham* unterstützt, *Cromek*, der sich zwar sonst als Engländer fühlte, für die *Remains of Nightsdale and Galloway Song* (1810). Zu der Sammlung bemerkt *Hustvedt*: "*Here . . . a conscious sophistication of texts must be noted*" [163]. Unter den gesammelten Balladen ist eine unserer Gruppe:

Ch. Nr. 5 C: *"We were sisters, we were seven" "copied form the recital of a peasant woman of Galloway, upwards of ninety years of age."* (*Ch.* I, S. 72/74).

In der Einleitung zu der Ballade weist *Child* auf die von *Cunningham* entstellte Version C hin [164].

d) Westschottland.

Mit wissenschaftlicher Exaktheit sammelte dagegen *William Motherwell*. Sein Hauptsammelgebiet ist *Renfrew* in Westschottland. Aus diesem Bezirk stammt die im MS von "1825 *and after*" aufgeführte Ballade:

---

[162] *Hustvedt: Ballad Books and Ballad Men*, S. 29.

[163] *Hustvedt, Ballad Books and Ballad Men*, S. 62.

[164] "*Though overlaid with verses from Cunningham's making (of which forty or fifty may be excided in one mass) and though retouched almost every-where, both the groundwork of the story and some genuine lines remain unimpaired. The omission of most of the passages referred to, and the restoration of the stanza form will give us perhaps, a thing of shreds and patches, but still a ballad as near to genuine as some in Percy's Reliques or even in Scott's Minstrelsy*". *Ch.* I, S. 62.

Ch. Nr. 5 F a: *Gil Brenton*
"From the recitation of Mrs. Thomson, February 1825" (*Ch.* I, S. 77/79).

sowie die im *Appendix der Minstrelsy* (1827) mit einer *stanza* aufgeführte Ballade

Ch. Nr. 5 F b: *Gil Brenton* (*Ch.* I, S. 77—79).

Dagegen entstammen der Tradition des Nordostens in *Motherwell's* Manuskript:

Ch. Nr. 34 A: *Kemp Owyne* (*Ch.* I, S. 309).
„ „ 270: *The Earl of Mar's Daughter* (*Ch.* V, S. 40/42);
in *Motherwell's Minstrelsy:*

Ch. Nr. 34 A: *Kemp Owyne* (*Ch.* I, S. 309).

Abschließend läßt sich über die Zuverlässigkeit der Texte sagen, daß von den älteren Sammlern *Herd* und von den jüngeren *Kinloch* und *Motherwell* als unbedingt sicher gelten. *Skene, Buchan, Scott* und *Cromek* nahmen durch bewußte Überarbeitung für den Zweck der Veröffentlichung den Balladentexten zum Teil ihre Ursprünglichkeit. Eine besondere Stellung nimmt *Mrs. Brown* ein, die als letztes Glied einer Familientradition ihren Balladentexten den Wert ihrer reichen Persönlichkeit aufprägte. Die auffallende, märchenhafte Farbigkeit und Anschaulichkeit ihrer Fassungen läßt W. Schmidt vermuten, daß es sich um individuelle Zutaten und Ausgestaltungen von *Mrs. Brown* handelt. Ich möchte diese Frage offen lassen. Zuverlässige Ergebnisse in dieser Richtung sind vielleicht nur durch einen Vergleich aller vom *Mrs. Brown* überlieferten Balladenfassungen möglich.

§ 2.

Die Balladen unserer Gruppe verteilen sich in ihren Versionen auf die einzelnen Sammelgebiete wie folgt:

	NO.-Schottl.	SO.-Schottl.	SW.-Schottl.	W.-Schottl.
Child Nr. 5	A a B ←——→ B b D E? G H		C	F a b
„ „ 6	a b	—	—	—
„ „ 32	a b ←——→ b	—	—	—
„ „ 34	A = 3× B a b ← b	—	—	—
„ „ 35	A	—	—	—
„ „ 36	A	—	—	—
„ „ 270	A = 2×	—	—	—

Aus England und Amerika fehlen Versionen von den Balladen unserer Gruppe. Dieser Mangel steht wohl mit der Neigung des Engländers zum Realen in Einklang.

Aus der Tabelle ist klar ersichtlich, daß die meisten Versionen der untersuchten Zauberballaden aus dem Nordosten Schottlands stammen, wobei die Versionen aus der Familientradition der *Mrs. Brown* an erster Stelle stehen. Sämtliche A-Versionen [165]) kommen aus der Tradition des Nordostens.

§ 3.

1) Die Angaben über die Gewährspersonen der Sammler sind durchweg spärlich. Doch scheint das Milieu für die mündliche Tradition der Balladen unserer Gruppe eine „gebildete" Mittelschicht gewesen zu sein, so *Mrs. Brown, Dr. John Hill Burton, Mr. Nicol of Strichen, Mrs. Thomson, Christian Rutherford (Scott's Tante).*

165) Die *Child* im allgemeinen für die wertvollsten hält.

§ 3.

2) Den Balladen unserer Gruppe geht eine sichere Chronologie ab [166]). Eine genaue Datierung in der mündlichen Tradition, etwa der Familientradition, ist fast unmöglich. Nur von *Mrs. Brown* steht fest, daß sie "*had learned most of her ballads before she was twelve years of age, from her mother, her aunt (Mrs. Farquharson of Allanquich, Breamar), and a maid in her mother's family, — all Aberdeenshire born and bred. Her versions therefore go back in tradition at least as far as the first quarter of the eighteenth century*" [167]).

Die untersuchten Zauberballaden wurden nach der mündlichen Tradition im 18. bzw. 19. Jahrhundert aufgezeichnet. Im 20. Jahrhundert sind jedoch keine Spuren von mündlicher Tradition mehr nachweisbar. Den frühesten Zeitpunkt für das Auftauchen in mündlicher Tradition gibt nachstehende Übersicht:

Ch.	Nr.	5	ca.	1.	Viertel	des	18.	Jahrhunderts
„	„	6	„	1.	„	„	18.	„
„	„	32	„	1.	„	„	18.	„
„	„	34	„	1.	„	„	18.	„
„	„	35	„	1.	„	„	18.	„
„	„	36	„	2.	Hälfte	„	18.	„
„	„	270	„	1.	Viertel	„	19.	„

166) "*It is true that ballads have no chronology*", *Arthur Quiller-Couch* im Vorwort zu seinem *Oxford-Book of Ballads*, S. VIII.

167) *Greig-Keith: Last Leaves*, S. XVII.

Tabelle I.

Quellen für Zauberballaden Schottlands.

a) für Nordostschottland:

Elizabeth Cochrane's Song-Book, ca. 1730?
Herd: Ancient and Modern Scots Songs, ca. 1769 und 1776.
William Tytler's Brown MS, ca. 1783 aufgezeichnet.
Jamieson Brown MS, ca. 1783 aufgezeichnet.
Fraser Tytler MS, ca. 1783 eingesandt.
Skene MS, wahrscheinlich Übertragung vom *Old Ladys MS*, 1802—03.
Scott's Minstrelsy, 1802 (z. T. NO.-Schottl. mit Borderland gemischt, z. T. Borderland).
Kinloch's MS, "*1826 and after*".
Motherwell's MS, teils NO.-, teils W.-Schottland, "*1825 and after*".
Motherwell's Minstrelsy, 1827.
Buchan's Ballads of the North of Scottland, 1828.

b) für Südostschottland (*Borderland*).

Scott's Minstrelsy (NO. mit *Borderland* gemischt), 1802.

c) für Südwest-Schottland.

Cromek's Remains of Nithsdale and Galloway Song, 1810.

d) für Westschottland.

Motherwell's MS, teils Nordost-, teils Westschottland, "*1825 and after*".
Motherwell's Minstrelsy, teils Nordost-, teils Westschottland.

Tabelle II.

Die geographisch aufgeteilten Traditionen der Zauberballaden.

	Bezeichnung der Ballade	Von Prof. *Child* übernommen aus welcher Quelle?	Erste Aufzeichnung	Erster Druck	Gewährsperson	Zurückreichen der mündlichen Tradition.
Tradition NO.-Schottlands.						
Ch. Nr. 5 A	*Gil Brenton*	a) *Jamieson-Brown MS* b) *William Tytler's Brown MS.*	ca. 1783 ca. 1783	—	*Mrs. Brown*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
5 D	*Lord Dingwall*	*Buchan's Ballads of the North of Scotland. 1828.*	1. Viertel d. 19. Jhdts.	1828	—	—
5 E		*Elizabeth Cochrane's Song-Book.*	ca. 1730?	—	—	—
5 G	*Bothwell*	*Herd's "Ancient and Modern Scots Songs" 1769.*	—	1769	—	—
5 H		*Kinloch's MSS. in the handwriting of Dr. John Hill Burton.*	1826 and after	—	*Dr. John Hill Burton*	*H was taken down from recitation by the late Dr. Hill Burton in his youth* [168]).
6 a	*Willie's Lady*	*Fraser Tytler's MS.* (Kopie der Ballade aus dem verlorengegangenen *William Tytler's Brown MS).*	ca. 1783	—	*Mrs. Brown*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
6 b	*Sweet Willy*	*Jamieson Brown MS.*	ca. 1783 b = vor a niedergeschrieben	—	*Mrs. Brown*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
32 a	*King Henry*	*Jamieson Brown MS.*	ca. 1783	—	*Mrs. Brown*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
32 b	*King Henry*	*Minstrelsy of the Scottish Border* (nach *Scott's* Angabe ist die Ballade *"edited from the MS of Mrs. Brown corrected by a recited fragment Mrs. Brown's MS.": William Tytler's MS.).*	ca. 1783	1802	*Mrs. Brown/ Scott*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
34 A	*Kemp Owayne*	*Buchan's Ballads of the North of Scotland.*	—	1828	*Mr. Nicol of Strichen*	*as learned in his youth from old people* [169]) (viell. Mitte des 18. Jahrhunderts).
34 A	*Kemp Owayne*	*Motherwell's Minstrelsy.*	—	1827	viell. *Buchan*	—
34 A	*Kemp Owayne*	*Motherwell's MS.*	1825 and after	—	viell. *Buchan*	—
34 B a	*Kempion*	*Jamieson Brown MS.*	ca. 1783	—	*Mrs. Brown*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
B b		*Scott's Minstrelsy "from William Tytler's Brown MS with corrections from a recited fragment."*	ca. 1783	1802	*Mrs. Brown/ Scott*	ca. 1. Viertel d. 18. Jahrh.
35	*Allison Gross*	*Jamieson-Brown MS.*	ca. 1783	—	*Mrs. Brown*	ca 1. Viertel d. 18. Jahrh.
36	*The Laily Worm and The Machrel of the Sea*	*Skene MS.*	1802 od. 1803	—	—	—
270	*The Earl of Mar's Daughter*	*Buchans Ballads of the North of Scotland.*	—	1828	—	—
270	*The Earl of Mar's Daughter*	*Motherwell's MS.*	1825 and after	—	vermutlich *Buchan*	—
NO.-Schottld. u. *Borderland* gemischt.						
Ch. Nr. 5 B	*Cospatrick*	*Scott's Minstrelsy.*	—	1802	Vortrag von *"Miss Christian Rutherford, his mother's sister, some stanzas transferred from Herd's copy and some readings adopted from a copy in Mrs. Brown's MS under the title of Child Brenton, that is from A b"* [170]).	
SW.-Schottld.						
Ch. Nr. 5 C	*We were sisters we were seven*	*Cromek's Remains of Nithsdale and Galloway Song.*	—	1810	*"copied from the recital of a peasant woman of Galloway, upwards of ninety years of age"* [171]).	
5 F a	*Gil Brenton*	*Motherwell's MS.*	Febr. 1825	—	*"from recitation of Mrs. Thomson"* [172])	—
b	—	*Motherwell's Minstrelsy Appendix.*	—	1827	—	—

[168]) *Ch.* I, S. 80.
[169]) *Ch.* I, S. 309.
[170]) *Ch.* I, S. 62.
[171]) *Ch.* I, S. 72/74.
[172]) *Ch.* I, S. 77/79.

Lebenslauf.

Am 9. Februar 1902 wurde ich als Tochter des Rektoratschullehrers Franz Ammermann und seiner Ehefrau Maria geb. Krick in Meschede a. d. Ruhr geboren. Ich bin katholischer Konfession und deutsche Reichsangehörige. In meiner Heimatstadt besuchte ich 6 Jahre (von Ostern 1908 bis Ostern 1914) die katholische Volksschule und 2 Jahre (von Ostern 1914 bis Ostern 1916) die Private Höhere Mädchenschule. Von Ostern 1916 bis Ostern 1919 war ich Schülerin des Städtischen Lyzeums in Siegburg. In den beiden folgenden Jahren bildete ich mich im Haushalt aus. Ostern 1921 wurde ich in die Unterprima des Städtischen Realgymnasiums in Neheim aufgenommen. Die Reifeprüfung bestand ich dort am 14. März 1923. Anschließend studierte ich an der Universität Münster 2 Semester Jura und Nationalökonomie, mußte dann aber infolge der Inflation Ostern 1924 mein Studium aufgeben. Während dieser Zeit war ich als Büroangestellte tätig. Im Wintersemester 1929/30 belegte ich an der Universität Köln Englisch, Französisch und Geographie. Vier Semester (vom S.-S. 1930 bis W.-S. 1931/32) studierte ich an der Universität Freiburg i. Br. In Marburg war ich drei Semester (vom S.-S. 1932 bis S.-S. 1933) immatrikuliert. Ich bestand dort im S.-S. 1935 das Rigorosum und und das philologische Staatsexamen. Seit dieser Zeit halte ich mich in Meschede auf.

Meine akademischen Lehrer waren vor allem die Herren Professoren Lorek, Philippson und Thorbecke in Köln, Ph. A. Becker, Brie, Eckhardt, Hassinger, Heiß, Honecker, Mortensen und Rheinfelder in Freiburg, Deutschbein, Jaensch, W. Schmidt, Schultze-Jena und K. Wagner in Marburg. Ihnen allen, besonders aber Herrn Universitätsdozenten Dr. W. Schmidt, der mich bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit immer wieder bereitwillig unterstützt und gefördert hat, bin ich zu großem Dank verpflichtet.